الدكتور عبد الرضا عليّ

DR. ABDUL RIDHA ALI

أوراق

في تلقي النص الإبداعي ونقده

Riyadh Hamza

أوراق

في تلقي النص الإبداعي ونقده

الدكتور عبدالرضا عليّ

أوراق
في تلقّي النّصّ الإبداعيّ ونقدهِ

2007

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2006/10/2855)

811.9
الودي، عبدالرضا عليّ
أوراق في تلقي النص الابداعي ونقده/ عبدالرضا عليّ
الودي.- عمان: دار الشروق، 2006
(180) ص
ر.إ.: 2006/10/2855
الواصفات: الشعر العربي//العصر الحديث/

• تم إعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

(ردمك) ISBN 9957 - 00 - 289-2
(رقم الإجازة المتسلسل) 2006/10/3474

● أوراق في تلقي النص الإبداعي ونقده .
● الدكتور عبدالرضا علي الوادي .
● الطبعة العربية الأولى : الإصدار الأول 2007 .
● جميع الحقوق محفوظة © .

دار الشروق للنشر والتوزيع
هاتف : 4618190 / 4618191 / 4624321 فاكس : 4610065
ص.ب : 926463 الرمز البريدي : 11110 عمان - الاردن

دار الشروق للنشر والتوزيع
رام الله: شارع مستشفى رام الله - مقابل دائرة الطابو
هاتف 2975632 - 2991614 - 2975633 - فاكس 02/2965319

جميع الحقوق محفوظة، لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو إستنساخه بأي شكل من الأشكال دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

All rights reserved. No Part of this book may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage retrieval system, without the prior permission in writing of the publisher.

■ الاخراج الداخلي وتصميم الغلاف وفرز الألوان و الأفلام :
دائرة الإنتاج / دار الشروق للنشر والتوزيع
هاتف : 4618190/1 فاكس 4610065 / ص .ب . 926463 عمان (11110) الأردن

Email : shorokjo@nol.com.jo

المحتويات

المقدمة 8

الفصل الأول

في تلقي النّصّ الشعريّ

1- سؤال الحداثة عن الشعر في العراق في مرحلة الريادة 11

2- جدليّة العالميّة والمحليّة في استخدام الرموز 23

3- في التناص الإبداعي : نشيد الإنشاد بين تجربتين 39

4- أنخدوانا في الأدبينِ العربي والألماني 47

5 - الترجمة والمتلقي 55

الفصل الثاني

سيابيّات

1- الثورة في بواكير شعر السيّاب 73

2- رسائل السيّاب تذيع أسرارهُ وتترجم لهُ من جديد 87

3- منطلقات السيّاب النقديّة 101

الفصل الثالث

في تلقي النّص السّرديّ

- إنهم ينتظرون سيّد البرق والغمام 117
- انتفاضة الطبشي ذي الشارب العسلي 131
- القتل غسلاً للعار : موازنة نقدّية 141
- ليس ثمة أمل لجلجامش 151
- واقعيّة محمّد عبد الولي النقديّة 165
- الحداد لا يليق بكاليجولا 173

المقدمة

هذه أوراقٌ في تلقي النص قُدّمت في مهرجانات علميّة ، أو مؤتمرات أدبيّة في أكثر من بلد عربيّ ، رأيت من الصواب جمعها ودفعها للنشر اعتزازاً بها ، وحرصاً عليها من الضياع أو العبث إن تُركتْ مبعثرةً بين أوراقي الكثيرة التي لو انتظمتْ لشكّلت ثلاث مخطوطات أو أكثر .

تنتظم هذه الأوراق في ثلاثة فصول : خُصّص الأول منها لتلقي النص الشعري ، ودراسة بعض الظواهر الفنيّة في التوظيف ، أو التناص الإبداعي ، أو الموازنات الفنيّة ، فضلاً عن أثر الترجمة الشعريّة في المتلقي ، وخُصص الثاني منها لما لم يقل في السيّاب ثائراً ، وانساناً وناقداً ، في حين خصص الثالث منها لتلقي النصوص السرّدية التي رأيتُ من الواجب نقدياً الوقوف عندها وتحليلها وتقويمها بحيدة علميّة ، وموضوعيّة نقديّة ، والإشارة إلى ما قدمتهُ من إنجاز حرك ماء البركة ، وحاول أن يتخطّى السائد فيها .

آمل أن يحتلّ هذا الكتاب مكاناً ما في مكتبتنا العربّية ، أو أن يسدّ نقصاً فيها ، والله اسأل أن يوفقنا جميعاً .

المؤلف

كاردف- بريطانيا

في 2006/5/1

1

في تلقّي النّصّ الشعريّ

- سؤال الحداثة عن الشعر في العراق في مرحلة الرّيادة
- جدليّة العالميّة والمحليّة في استخدام الرموز
- في التّناص الابداعي : نشيد الانشاد بين تجربتين
- أنخدوانا في الأدبين العربي والألماني
- الترجمة والمتلقي

سؤال الحداثة عن الشعر في العراق في مرحلة الريادة

الحداثة موقف فكري من الحياة قبل أي شيء آخر ، يتخذهُ أفرادٌ يؤمنون بضرورة التغيير ، وأحداث الجديد ، داعين إلى تطوير الحياة ، وتجاوز السائد المألوف إلى ما هو مغاير ، ومبتدعٌ .

وحين يحدث هذا الموقف الفكري لهؤلاء الأفراد صدىً مؤيداً لطروحاتهم التنظيرية ، وآرائهم الفكرية ، فإن هذا الموقف الجديد يصبح ظاهرةً حيويةً لا يمكن التهوين من شأنها ، أو إغفالها .

إن الإيمان بالتطور هو الذي يقودُ إلى الحداثة ، أما الركون إلى المسلمات ، وتقديس السائد بحجة المحافظة على الأصول فهو يقودُ إلى السكونيّة ، واجترار القديم ليس غير .

على أن التحديث يجب أن ينطلق موقفاً قبل أن يكون رغبةً ، إذ ينبغي أن يبدأ اللاحق من حيث انتهى السابق ، لا على سبيل التقليد الفج ، والتكرار الممل ، وإنما على نحو من الإضافة الفاعلة ، والابتداع .

إن محاولة تحديث شعرنا العربي اليوم لم تكن وليدة عصرنا هذا ، إنما كان لها إرهاصات قديمة ، دلت على أن العقلية العربية كانت ترفض تكرار السائد ، والتقليد الأعمى ، ووجد من الشعراء قديماً من كان يدعو إلى التجديد ، واختراق قوانين النظم ، لا سيما ما كان من أثر شعراء الموشحات في الأندلس من تجديد في الإيقاع دعت إليه الآفاق الحضارية الجديدة[1] ، فضلاً عما قام به بعض شعراء العصر العباسي من محاولات الخروج عن المألوف ، وعدم الانصياع حرفياً لقوانين الشعرية العربية ، ولعلّ فيما ذكرته بعض المظان الأدبية القديمة من محاولات أبي تمام في مخالفة شعراء عصره في إيراد البديع المتشح

بالغموض المقصود فنياً ، ومحاولة أبي نواس في استهجان المقدمات الطلَليّة ، ومحاولة أبي العتاهية في الخروج عن الأوزان الخليلية ما يؤكد ما ألمحنا إليه من رغبة في البحث عن الجديد ، وتفعيل حركة الإبداع في حياة الأمة .

ومع أن الحداثة موقف فكريّ ، فإنها تطرح أيضاً تصوراً جديداً للواقع التاريخي ، والتراثي يتمثل في الدعوة إلى حرية الإنسان المبدع في التعبير وخلق شروط استلهام التراث ، وتوظيفه في حركة الإبداع .

من هنا فإن الحداثة تدعو إلى التأسيس للإبداع الجديد ، تقنيةً وفكراً ، ورؤية كونية شاملة ، منطلقة من نقاط التنوير الإيجابية التي حملها التراث إلى أبنائه المبدعين .

ويبدو أن شعراء التحديث في العراق في مرحلة الريادة وأعني بهم : بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وبلند الحيدري ، وعبد الوهاب البياتي ، كانوا أسرع استجابة من غيرهم لضرورة التغيير ، وإحداث الجديد ، والبحث عن شكل شعري بكر .

على أننا يجب أن نعترف أنّ محاولات عديدة قد جرت قبل محاولاتهم لكنها انطفأت ولم يكتب لها النجاح ، باستثناء محاولة علي أحمد باكثير الشاعر اليمني الحضرمي حين ترجم مسرحية شكسبير "روميو وجوليت" شعرياً ، وحين ألف مسرحيتهُ الشعرية "اخناتون ونفرتيتي" إذ صاغ ذينك العملين على وفق رؤية جديدة تقوم على وحدة التفعيلة لا على وحدة البيت ، لكن أحداً لم يلتفت إليها سوى بدر شاكر السياب .

ليس معنى هذا أنّ الشكل الشعري الجديد قد توصل إليه مصادفة فردية ، وأن المبدعين لم يكونوا على وعي بمرحلتهم ، إنما كان هذا الإنجاز

بعد معاناة كثيرة ، ومحاولات عديدة للخروج من نمطية التكرار إلى أفق التطور الحضاري .

ويمكن إجمال أهم الأسباب التي دعت المبدعين في العراق إلى البحث عن هذا الشكل الجديد بالآتي :

كان المثقف العربي بوجه خاص يعاني استلاباً ثقافياً ، وفكرياً ، واقتصادياً ، وكان وراء هذا الاستلاب الاستعمار والهيمنة الإمبريالية ، وحين انتهت الحرب العالمية الثانية سنة 1945م أعلن عن رفضه للواقع الذي كان يعيش رافضاً من خلاله هذا الاستلاب ، فثار على واقعه ، وتصادم مع البنى الفوقية معلناً عدم رضاه ، وتبرمه من المسلمات التي كانت قد عششت في طيات حياته ، فدعا إلى التطور ، وترك الاعتماد على ما كان سائداً من أعراف ثقافية ، ورأى أن الثورة على النمط القديم جزء من منهج فكري يتخذه المثقف الواعي المستلب لتحقيق تطوّره الحضاري ثقافياً ، إيماناً منه بأن الأمة التي لا تؤمن بالتطور يحكم عليها بالموت ، وإن كان بطيئاً .

وعلى وفق هذا النهج شملت ثورتهم الأوزان السائدة آنذاك ، ورأوا فيها هندسية صارمة ، وأطراً تقيد الانطلاق نحو التجديد ، فثاروا على الأوزان الخليلية ، ودعوا إلى تجديدها وكان من إنجازاتهم :

أ- جعلوا الوزن يعتمد على شطر واحد لا شطرين ، وبذلك فانّ الشعر الجديد يقوم على الضروب . بمعنى آخر أن الشعر الجديد الذي سمي تجوزاً بـ (الشعر الحر) أو (شعر التفعيلة) يستخدم كل ما يتيحه الوزن من ضروب أصيلة ، أو مزاحفة ، وبذا يكون الضرب هو العروض في هذا الشكل .

قد تكون الأشطر متساوية في عدد التفعيلات ، وقد لا تتساوى لكنّ المهم أن يلتزموا التفعيلة التي اختيرت .

قد تكون التفعيلات في الشطر الأول واحدة ، وفي الشطر الثاني ثلاثاً ، وفي الثالث خمساً ، وفي الرابع سبعاً ، وقد يختلف هذا العدد في الترتيب فلا التزام بعدد معين في أي شطر كان ، لذلك نسمي أحياناً الشعر الجديد بـ : "شعر الشطر الواحد" كما في المثال الآتي :

مفاعلن

مفاعلن مفاعلن

مفاعلن مفاعلن مفاعلن

مفاعلن فعْ لن

ويمكن أن يكون غير ذلك ، كما في قول السياب :

أميِّتُ	مفاعلن
فيهتفُ المسيحْ	مفاعلن فعولْ
من بعد أنْ يزحزح الحجرْ	مستفعلن مفاعلن فعو
هلمَّ يا عازرْ	مفاعلن فعْ لنْ

ب- رأوا في تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة سبة تلحق الشاعر والقصيدة معاً ، لذلك كانت دعوتهم إلى الوحدة العضوية والموضوعية دعوة غير قابلة للنقاش أبداً ، وبهذا فعلى الشاعر ألاّ يخرج عن موضوعه ويظلّ في دائرة وحدته ليحقق الوحدة الموضوعية كما ينبغي للقصيدة الجديدة أن تكون .

ج- في بدء حركتهم الريادية هاجموا القافية ، ورأوا فيها قيداً يقيد الشاعر ، وقد كانت دعوتهم صريحة في التخلص منها ، وقد

اسمتها نازك الملائكة بـ "الإلهة المغرورة" وصبت كل غضبها عليها ، لكنهم تراجعوا عن هذا الهجوم السافر عليها حين وجدوا انها تشكل سحراً نفسياً مثيراً لا سيما في القصائد التي توجه للإنسان المأزوم ، لذلك اهتموا بالقوافي المتداخلة ، وليس المفردة .

د- اهتمّ أصحاب هذا الشكل بالبناء الفني للقصيدة ، كما اهتموا بالبناء الهيكلي لها ، فأدخلوا في القصيدة المقدمة ، والعرض ، والنهاية ، وجعلوا ذلك ضمن الهيكل . والهياكل عندهم مختلفة لكن أبرزها على وفق رؤية نازك الملائكة لا تخرج عن :

- الهيكل المسطح : وهو الذي يخلو من الحركة والزمن .
- الهيكل الهرمي : وهو الذي يستند إلى الحركة والزمن
- الهيكل الذهني : وهو الذي يشمل على حركة لا تقترن بزمن .

هـ- في الشكل الشعري الجديد ظواهر فنية لا يمتلك القارئ الفاحص إلاّ أن يشيد بريادتهم لها أصالة ، ومن هذه الظواهر :

أولاً: التقنية القصصية:

ففي قصيدة نارك الملائكة الموسومة بـ "الخيط المشدود في شجرة السرو" المكتوبة سنة 1948 قصة شعرية تعد من بواكير الشعر الذي اعتمد على التكنيك القصصي ، وهيَ تصور حكاية حب مأساوية أدارتها في سبعة محاور كان محورها السابع دقيقاً في تكثيف الفجيعة :

ثم ها أنت هنا دون حراك
متعباً توشك أن تنهار في أرض الممر

طرفك الحائر مشدود هناك
عند خيط شد في السروة يطوي ألف سر
ذلك الخيط الغريبْ
ذلك اللغز المريبْ
إنه كل بقايا حبك الذاوي الكئيب

إن الخيط في القصيدة رمزٌ للحب ، لذلك كانت الشاعرة موفقة حين جعلت الحبيب يقطعه ، ويلفه على إبهامه ، ويعود به من غير وعي منه ، لأنّ قيامه بذلك تلميح إلى تحمله مسؤولية ما حدث ، فكان أن عاد به مقطوعاً ، وهو تلميح آخر إلى الانفصام الذي لم يعد يمتلك بعده غير الذكرى التي حاول الاحتفاظ بها :

ويراك الليل تمشي عائداً
في يديك الخيطُ والرعشةُ والعرقُ المدّوي
انها ماتتْ وتمضي شارداً
عابثاً بالخيطِ تطويه وتلوي
حول إبهامك اخراهُ فلا شي سواه
كل ما أبقى لك الحبُّ العميقْ
هو هذا الخيط واللفظ الصفيقْ
لفظ (ماتتْ) وانطوى كل هتاف ما عداه

ثانياً: الأسطورة

أدخل روّاد التحديث الأسطورة في شعرهم لكونها أعلى مراحل الرمز ، وجعلوا وظائفها بين محورين :

المحور الأول : الوظيفة الجمالية

المحور الثاني : الوظيفة السياسية .

وكان بدر شاكر السياب أسبقهم ارتهاناً بها ، وإن شاركهم في بعض الرموز ، أو شاركوه بها ، كإجماعهم على رمزي تموز القتيل ، وحبيبته عشتار ، لذلك يعد السياب أول من طور الاستخدام الأسطوري ، وجعله استخداماً فنياً ، وأول من وظف الأسطورة في الشعر الجديد ، ثم تبعه الآخرون .

إن السياب حين وظف الأسطورة في شعره لم ينظر إليها كما نظر إليها إنسانها البدائي ، إنما حملها موقف الفعل الخلاق ، لذلك لم يكتف بتوظيفها فنياً ، إنما حورها ، وحمل بعضها مضامين جديدة ، ومن تلك المضامين :

1- التوحد بالأسطورة .

2- قلب الأسطور .

3- مزج الأسطورة بغيرها .

ومن أمثلة التوحد بالأسطورة "قصيدتا المسيح بعد الصلب" و"رحل النهار" ففي الأولى يوحِّد السياب بين رمزي تموز والسيد المسيح عليه السلام ، ثم يتوحد بهما من خلال مناجاة نفسية درامية ذات وقع جنائزي :

متّ كي يؤكلَ الخبزُ باسمي

لكي يزرعوني مع الموسم

كم حياةٍ سأحيا : ففي كل حفره

صرتُ مستقبلاً ، صرتُ بذره
صرت جيلاً من الناس : في كلّ قلب دمي
قطرةٌ منه أو بعض قطرهْ

وفي الثانية "رحل النهار" يوحد بين رمزي ا"لسندباد البحري العربي" و"عوليس الإغريقي" ، ثم يتوحدُ بهما ، ففي القصيدة صور انتظار حبيبته له بما يشبه انتظار "بنيلوب" لـ "عوليس" في الأوديسة .

ولما كان رمز السندباد يقارب من حيث الملمح الشعري رمز "عوليس" فقد آثر أن يتبناه في التصريح لكونه عربياً ، ولأن صورة ارتحاله الدائم ماثلة أكثر من "عوليس" في وجدان القارئ العربي ، غير أن المتلقي الفاحص لا يجد في رمز السندباد ما يمنع من عده "عوليس" لأن صورة القصيدة تُعبر عن ذلك بوضوح :

رحل النهارْ
ها إنه انطفأت ذُبالته على أفق توهّج دون نارْ
وجلستِ تنتظرينَ عودةَ سندبادَ من السفارْ
والبحرُ يصرخُ من ورائكِ بالعواصفِ والرعودْ
هو لن يعودْ
أو ما علمتِ بأنه أسرتْهُ آلهةُ البحارْ
في قلعةٍ سوداءَ في جزرٍ من الدمِ والمحارْ
هو لن يعودْ
رحل النهارْ
فلترحلي هوَ لنْ يعود

فالسندباد لم تكن له زوجة تنتظره كما كانت بنيلوب تنتظر "عوليس" ولأن آلهة البحار ترتبط بمغامرات "عوليس" أو "يولسيس" وبجو الأسطورة بخلاف رحلات السندباد .

ثالثاً: القناع

كان عبد الوهاب البياتي من أبرز المجددين ، وأكثر المسهمين في عملية التحديث ، وكان واحداً من أبرز الملهمين في اكتشاف دور القناع في التعبير الشعري ، فحملّه هموم الشاعر ، وموقفه من الصراع في عالم اليوم ، وجعله يتحدث عن أخطر شواغل المبدع ، ومعاناته ، وما يحس به من ضير وعنت ، فكان صوت القناع عنده يحمل هموم العصر وهموم الشاعر ، وهموم الإنسان في آن واحد ، وتعد قصيدته عن وضاح اليمن تعبيراً عن الأزمة التي يعيشها المثقف في عالمنا العربي المتقلب في الموقف ، فحّول البياتي "وضاح اليمن" منشوراً سرياً قادراً على الوصول إلى الجميع ، حتى بيت الخليفة ، وصولاً إلى زعزعة الثوابت ، وتحقيق هدف الإبداع في خلخلة الواقع المعيش ، ومحاولة الانقلاب عليه ، املاً في تحقيق عالم أفضل ، بعيداً عن القهر ، والشعور بالاستلاب ، لهذا يحكم على القصيدة - المنشور بالموت خوفاً من افتضاح ما تحمله من سر قد يؤدي كشفه إلى زعزعة السلطة إن لم يسقطها ، فيحكم على القصيدة بالدفن ، على الرغم من أنها غازلت السلطة مراراً ، ويصبح غير المألوف مألوفاً في حالة خطيرة مثل هذه ، إذ لا يحكم على "ديدمونة" التي اتهمت بممارسة الحب زناً بالموت ، وإنما يحكم على من غازلها ، فتتحول الغيرة في عطيل إلى صالح ديدمونة :

عطيل كان قاتلاً سفاحْ
لكن ديدمونةْ
في هذه المرة لن تموتْ
أنت إذاً تموت؟
أنت إذاً تموتْ

رابعاً: تداخل الأصوات والأزمنة دراميا:

وعن الظواهر الفنية التي أنجزتها حركة التحديث الشعري الأولى في العراق ظاهرة تداخل الأصوات والأزمنة دراميا ، وخير مثال لها قصيدة بلند الحيدري الموسومة بـ (حوار عبر الأبعاد الثلاثة) إذ أدارها ضمن ثلاثة أصوات عبرت عن علاقة الإنسان المأزوم بالذات والموضوع والمطلق ، (ينظر : الحوار الذي أداره قاسم حول مع الشاعر في مستهل ديوان الحيدري) .

وإذا كانت الذات الشاعرة قد عمدت إلى تداخل تلك الأصوات في حركة البحث عن يقين لمستقبل الإنسان المحبط في صراعه داخل ذاته من جانب ، وقيود الواقع الصادم للذات من جانب ثان رغبة في تحقيق فلسفة الفرد ذهنياً ، وعقائدياً ، فإن ما حقق للنص دراميته العالية تمثل في تداخل أزمنة النص مع تلك الأصوات الثلاثة فيه ، فحين ابتدأ النص يفلسف علاقة الإنسان بذاته في الصوت الأول بدأت معه زمنية التداخل مع علاقته في المطلق في الصوت الثالث ، تاركاً الصوت الثاني الذي عبر عن علاقة الإنسان بالموضوع يتشح زمناً واقعياً مرفوضاً من حيث القيمة الفكرية ، لذلك كان يمثل بعداً زمنياً متخلفاً ، وبهذا التداخل الزمني بين الصوتين الأول والثالث تمكن

الشاعر من أن يوصل إلى متلقيه افتراضهُ اليقيني من أن الله تعالى هو الحق المطلق الذي تدور حوله تلكَ الأصوات وتتداخل فيما بينها :

والحقُّ هو البعدُ المتحركُ بين الأشياء
بين الإنسان
وظل الإنسان
بين الزمن المتغلغل في الداخل
والزمن المتخثر في الخارج
يا ربّ فمن . . .بَعُدَ عنكَ . . . .لم يركْ
يا ربّ ومن . . . .قَرُبَ منك . لم يركْ
والقائل :
إني ، أنا الربُّ لم يركْ

إن ما أوردناه لم يكن كل تلك الظواهر الفنية في حركة التحديث الأولى في العراق لكنها كانت أبرزها ، فتلقفها شعراء المرحلة الثانية ، وجعلوها منطلقاً لتحديثهم النص الشعري ، فكانت الستينيات أشد صرامة على اختراق السائد والانطلاق إلى آفاق التجريب ، وأحداث الجديد ، وقد تمثل ذلك في رؤى عديدة ، في بنية النص ، وفلسفته ، وإيقاعه ، فعمد سعدي يوسف إلى ما يسمى بقصائد "القرين" لا سيما في ديوانه "الأخضر بن يوسف ومشاغله" ، وحقق حسب الشيخ جعفر الانبهار والدهشة في القصيدة المدورة (في أكثر من ديوان) ومثلت تجارب فاضل العزاوي الثورة على الإيقاع الخارجي في كتابته للنص المفتوح ، وأسهم فوزي كريم في تحقيق تشابك الأصوات في قصائد اللمحة ، وأدهش سامي مهدي متلقيه في تقنية السرد في

تجاربه المدورة لا سيما تلك التي وظف فيها الحكايات التراثية ، والآثار الإبداعية الإنسانية في "سعادة عوليس" و"بريد القارات" وتمكن صلاح نيازي من تحقيق التداخل الإيقاعي المثير في "وهم الأسماء" وقبل هذا وذاك كان رشيد ياسين يحقق في نصوصه تقنية الحوار الدرامي (المناجاة) والمحاورة الخارجية (الديالوج) بلغة مدهشة في الأداء والتوصيل ، سواء أكانت في القصائد التي وظفت الرموز الاغريقية كـ "ديونيس" و"أوليس" أم في تلك التي وظفت أحداثاً وآثاراً إبداعية كـ "قلعة السينور" و"الغصن الذهبي" وغيرها في ديوانه "الموت في الصحراء" ولعلي سأطيل لو تركت لقلمي أن يسجل كل إنجازات الشعراء لكنني اكتفي هنا بهذه الإشارة ليس غير ، فمن حقهم أن تعنى بهم دراسات مستقلة ، وليس مكانها هنا ، ومعذرة لمن لم أشر إليه .

الهوامش:

(1) يُنظر ك مقدمة كتاب نازك الملائكة "قضايا الشعر المعاصر" ص9 .

جدلية العالمية والمحلية في استخدام الرموز

شعر الروّاد أنموذجاً

ينبغي التفريق سلفاً بين عالمية الأدب ، وعولمته ، وتحديد إطار دائرتيهما الثقافيتين المتباينتين تمهيداً لتأصيل القول في جدلية العالمية والمحلية في استخدام الرموز .

فالعالمية تعني ارتقاءً في أدب أمّة من الأمم من خصوصيّة مميزة إلى مستوى إنسانيّ جمعي يثبت فيه صانع الإبداع قدرات غير عادية في تصوره لعالميه الخارجي والداخلي ، ويحمل رؤى الإنسان ، وتصوراته عن وجوده ، ووجود الآخرين داخل الكون ، ويرسم ما يجيش بعالمه الداخلي ، وموقفه من أدق القضايا الإنسانية ، مع إصرار على تقنية فنية عالية الإتقان تشكل خروجاً على السائد المألوف بعد أن تكون قد ناقشته وشكلت لها مناخات أدبية مقبولة عند الآخر ، وأفادته في مواءمة تشكل أدبٍ يتكافأ مع أدبه ، ويقدم له فائدة في المثاقفة الحضارية على مستوى الإبداع الإنساني .

أما عولمة الأدب أو العولمة الثقافية فهي هيمنةٌ مركزية لأيديولوجية معينة تستخدم سلطة التقانة الحديثة في فرض سيطرتها على العالم لاحتوائه بشتى الحيل ، فارضة ثقافة الأقوى ، وأفكاره على المنكفئين أو المغلوبين ثقافياً بعد إشعارهم بالدونية . أنها رسملة تبيح اختراق وعي غيرها وثقافته بما تفرضه من إنتاجها المرسوم ، وجعل الآخرين مستهلكين لما تريد تسويقه مع سبق الإصرار والترصد .

فالعولمة على حد قول الجابري : "إرادة للهيمنة ، وبالتالي قمع وإقصاء للخصوصي ، أما العالمية فهي طموح إلى الارتفاع بالخصوصية

إلى مستوى عالمي : العولمة احتواء للعالم ، والعالمية تفتح على ما هو عالميّ وكوني"[1] .

ويضيف قائلاً : "نشدان العالمية في المجال الثقافي ، كما في غيره من المجالات طموح مشروع ، ورغبة في الأخذ والعطاء ، في التعارف والحوار والتلاقح ، أنها طريق الأنا للتعامل مع (الآخر) بوصفه (أنا ثانية) طريقها إلى جعل الإيثار يحل محل الإثرة . أما العولمة هي طموح ، بل إرادة لاختراق (الآخر) وسلبه خصوصيته ، وبالتالي نفيه من (العالم) العالمية أغناء للهوية الثقافية ، أما العولمة فهي اختراقٌ لها وتمييعٌ"[2] .

وحين درس (عبد الإله بلقزيز) النظام الثقافي الجديد (السمعي والبصري) الذي جعل صيرورة الصورة سلطة رمزية على صعيد الإدراك الثقافي العام للعولمة ركز على خطورة النتيجة التي يتم تحصيلها من عولمة الثقافة قائلاً : إنها فعل اغتصاب ثقافي ، وعدوان رمزي على سائر الثقافات ، إنها رديف الاختراق الذي يجري بالعنف - المسلح بالتقانة - فيهدد سيادة الثقافة في سائر المجتمعات التي تبلغها عملية العولمة[3] منبهاً إلى ضرورة إدراكهم الفرق بين وجوب وعي الفارق بين التثاقف ، والعنف الثقافي من جانب واحد ، إذ يراد في الأول معنى الحوار والتفاهم ، بينما يتلازم معنى الثاني مع الإكراه والعدوان . أما الأهم في الأمر ، فهو أن التثاقف يجري بين الثقافات على قاعدة الندية[4] .

ولكن كيف يمكن أن يتحقق هذا الطموح المشروع في جعل ما هو محلي عالمياً . أن سؤالاً كهذا لا بد أن يكون قد مرّ في خلد المفكرين ،

والنقاد ودارسي الأدب من الأكاديميين ، ولا بد أن يكونوا قد فكروا في الإجابة عنه ، لكنّ تلك الإجابات ظلت حبيسة جعابهم ، باستثناء دراستين على حد زعمنا تكفلتا بالإجابة أكاديمياً عنه ، كانت الأولى لمحمد غنيمي هلال[5] ، وكانت الثانية لحسام الخطيب[6] .

وإذا كانت الأولى فصلاً في كتاب جرى طبعه قبل أكثر من سبع وثلاثين سنة ، فإن الثانية لم يمض عليها حولٌ بعد ، لكنها قدمت إجابة رصينة دلت على خبرة كاتبها ، ودقة آرائه تعريفاً وإيضاحاً ، ومقومات .

ففي التعريف قُصد بعالمية الأدب أنه "ارتقاء أدب ما ، كلياً أو جزئياً ، إلى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته ، وفائدته خارج لغته أو منطقته ، والإقبال على ترجمته وتعرفه ودراسته ، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي لمرحلة من المراحل ، أو على مد العصور"[7] .

وفي الإيضاحات قدم شرحاً لكل فقرة في التعريف ، بينما فصلّ القول في المقومات فكانت ذاتية ، ولغوية وإطارية ، وأسهب في كل تفريع منها لكنه أكد على ضرورة توافر شرط الإتقان الفني لأي عمل يرشح نفسه للعالمية ، مع أن هذه الحدود من الإتقان ليست لها مواصفات واضحة متفق عليها ، مشيراً إلى المبدأ العام لسحر التأثير وتقبله عالمياً يتألف من مزيج غريب من التوتر ، والإدهاش والإثارة ، والخروج عن المألوف ، والتلاعب بمستويات الوعي ، وتفجير الجملة ، والاستعمال الخاص جداً ، والتعسفي للكلمة وغير ذلك[8] .

ولهذا فإن عالمية الأدب تقتضي مقاومة العولمة الثقافية ، لإيقاف الاختراق وهيمنة الثقافة الأقوى ، وسيطرة الإيديولوجية المبرمجة

تقنياً ، وهذه المقاومة : "ليست دعوى رجعية لقطع آصرة التفاعل الثقافي مع العالم الخارجي ، بل هي طريقةٌ للقول إن الثقافة العالمية الحقيقية هي ثقافة سائر المجتمعات من دون استثناء فالكونية هي التميز في مجال الرموز"[9] وهذا ما شئنا الدخول إليه .

•••

سعى الرواد إلى تخطي السائد (بعد مناقشته) إلى غير المألوف ، مشيرين خلال نصوصهم ، وتجاربهم الحديثة إلى ما فيه من سلبيات تبرر تخطيه ومعانقة فضاءات التحول نحو التحديث المبني على مراجعات فكرية ، وقراءات عديدة للخطاب الإبداعي (في الشعر خاصة) ومقولاته المستظهره أجيالاً ، وإذا كان الاستلاب الفكري واحداً من أسباب رؤيتهم الجديدة لعالمهم آنذاك ، فهو ليس السبب الوحيد المحرك لهذه الرؤى العديدة كما يحلو لبعضنا أن يؤكده ، إنما كانت هناك أسباب عديدة لا تقل عن هذا السبب شأناً ، هيمنت على أفكارهم ، فصاغته تلك الرؤى بداءة من رفضهم للمقولة السائدة آنذاك "الشعر هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى" وانتهاء بمقولة "إن أبعاد الأشياء ثلاثة ليس غير" .

لأن الشعر عندهم رؤية ، وموقف من الوجود ، والزمن ، وهذه الرؤية تتشكل عبر ثقافة عريضة ، وإدراك شمولي لعالم الشاعر الخاص المتجسد بوعيه ، ولا وعيه ، وأزماته ، وطموحاته ، وفلسفته الخاصة ، وموقفه من ذاته المبدعة تجاه الآخر ، إلى جانب إدراك الشاعر لعالمه الأوسع الذي يشكل الآخر والناس ، والطبيعة ، والكون صورةُ العامة في ذلك الإدراك ، فضلاً عن موقفهم من الزمن حين عدوه بعداً جديدا ، إنّ أهم ظاهرة في شعر الرواد (السياب ، والبياتي ، وخليل

حاوي ، وصلاح عبد الصبور ، وأدونيس . . .إلخ) من حيث المنجز الفني كان في استخدامهم للرموز العديدة سواء أكانت رموزاً للتضحية والعذاب ، أم كانت رموزاً للخصب والنماء ، وإذا كانت المرحلة الأولى قد تأثرت بهيمنة ت . س . اليوت ، وصور الدمار التي وظفتها سيتويل ، فإن المرحلة الثانية قادت إلى ابتداع رموز جديدة ، أو جرى تحويل لبعضها مكنها من ان تكتسي أبعاداً غير تلك التي كانت لها ، وتطور استخدام الرمز عندهم على نحو جعل بعض استخداماته تنقل من محليتها ، أو خصوصية استخدامها إلى فضاء أرحب يلامس حالات إنسانية أوسع يمكن لها أن تكون عامة ، ومتى كانت الخصوصية عامة أدرك الفن شأوه وحقق ما يريده .

إن الذات الشاعرة قد تبيح لنفسها أن تعبر عن دواخلها بأساليب ملتوية مبهمة لكنها لا ترى في هذا الإبهام هدفاً مقصوداً ، إنما هو جزءٌ من حياة النفس البشرية وصورة من صور الحياة .

فالرمز يدل على معاناة مختبئة في نفس المبدع لا يريد التصريح بها ، وإنما يقودهُ إليها لا وعيه وأحلامه الباطنية ، وتكون مهمة النقد أساساً في تحليل تلك الرموز ، وتفسير اتجاهات اللاشعور على وفق ما يعتقده الناقد صواباً في كشفه للألفاظ الموحية ، وعلاقة تلك الألفاظ بعوالم الأعماق الغامضة ، وتحول رموز معينة ، من محلية صرف ، أو خصوصية مغلقة إلى رحاب إنسانية عالمية دالة لا يجيء غفلاً من صانعها ، إنما عن وعي عامد وإدراك رصين ومعاناة حقة .

جيكوريات السياب

فالسياب هو أسبق شاعر عربي معاصر ارتهن بالأزمة الحضارية وتعامل مع (ثيمات) العناصر الطبيعية تعاملاً رمزياً ، فارتفع باللفظة

الدالة عليها إلى مستوى سحري أعطت دفقها الشعري في معمار القصيدة الحديثة ، وأكسبتها ضروباً من رؤى إبداعية موحية .

ليس معنى هذا أن السياب اقتصر على تلك الرموز الطبيعية حسب ، إنما نعني تفرده فيها ، لأنه كان قد استخدم العديد من الرموز التي شاركه فيها غيره ، لا سيما ما أفاده من الميثولوجيا والقصص الديني ، وما كان منها لصيقاً بالعذاب والتضحية ، والنماء كـ (تموز) و (عشتار) و(ادونيس) و (بعل) و (لاة) و(عوليس)و (المسيح) وغير ذلك ، لكن تفرده كان في رمزين ليس غير ، هما "جيكور" و"بويب" فأصبحت قصائده الجيكوريةُ (نسبة إلى جيكور) تمثل يوتوبيا السياب ، ومدينته الخيالية ، أو مدينته الفاضلة ، و غدت جيكور رمزاً لإرم ذات العماد المعاصرة ، وغدا السياب فيها شداد العصر الذي يبني يوتوبياه بالكلام لا بالذهب والياقوت والزبرجد ، ففي قصيدة مرحى غيلان[10] يفجر صوت ابنه غيلان فيه تداعيات سريعةً ، فكأن عودة الصوت إليه كانت عودة تموز إلى الحياة في الربيع ، حيث تتفجرُ الأنهار ، وتكبر البراعم[11] ولكن أين؟ إنها تحديداً في مدينة الحلم جيكور التي يتطلع إلى مثاليتها لتنقذهُ ، وتنقذ البشر من أحزانهم وشعورهم بالإحباط :

جيكور من شفتيك تولدُ ، من دمائك ، في دمائي
فتحيلُ أعمدةَ المدينهْ
أشجار توتٍ في الربيع ، ومن شوارعها الحزينهْ
تتفجرُ الأنهارُ ، أسمعُ من شوارعِها الحزينهْ
ورقَ البراعم ، وهو يكبرُ أو يمصُّ ندى الصباحْ
والنسغ في الشَجراتِ يهمسُ ، والسنابل في الرياحْ

تعدُ الرحى بطعامهنّ
كأنّ أوردةَ السماءْ
تتنفسُ الدمَ في عروقي ، والكواكب في دمائي .

أما "بويب" وهو نهر صغير حزين في قرية الشاعر فإنه غدا جزءاً من تكوينه الوجودي ، وقد توحدا سوية ، فغدا بويبُ السيابَ ، وغدا السيابُ بويباً ، فهو حين يرقد في قاعه ميتاً يهب الحياة لبويب تضحيةً من أجل إعادة البعث ، والخلق ، لكن النهر يبادلهُ الفداء ، فيعطي دمه للبشر ، وتكون النتيجة فداء بفداء :

أنا في قرارِ بويب أرقدُ ، في فراشٍ من رمالهْ
من طينهِ المعطور ، والدمُ من عروقي في زلالهْ
ينثالُ كي يهبَ الحياة لكلِّ أعراقِ النخيلْ

. . .

وأنا بويبُ أذوبُ في فرحي وأرقدُ في قراري

وهذه التضحية المتبادلةُ تذكرُنا بمقولة (بيكيت) في مواجهة الموت داخل كاتدرائية كانتربري كي ينال بيكيت أكاليل الشهادة ، ويرتفع إلى مصاف النساك والأبرار : "دمه أعطي لشراء حياتي" .

مشيراً بذلك إلى فكرة التضحية المسيحية[12] .

إن "جيكور" و "بويب" ظلاً لصيقين بالسياب ، وشكلا خصوصية في تجربته الرمزية ، فلم يعودا كالرموز الأخرى مشاعين لبقية الشعراء من أبناء جيله ، أو من الجيل الذي جاء بعده ، لأن تحويل السياب لذينك العنصرين الطبيعيين رمزيين فاعلين في تجربته الإبداعية على

نحو من الابتكار الشخصي جعل الرمزين بمنأى عن الشراكة ، وبات الذي يشرب من بويب لا يستطيع أن يدعي حقاً فيه .

إن مثل هذه الرموز وهي في أصلها محلية ارتبطت بالمكان ، وشكلتْ جغرافيّته على مدى فضائها التاريخي قادرة على الارتفاع بالخصوصية إلى مستوى عالمي ، بحيث تصبح تعبيراً عن عوالم أكبر من حدودها ، ومتى أصبح الفردي ، أو الذاتي عاماً في التعبير حقق الإبداع هدفه ، وأقبل (الآخر) على ترجمته ، ودراسته ، واحتضانه .

عائشة البياتي:

في شعر البياتي رموز عديدة بعضها شاركه فيها آخرون ، وبعضها ما زال يوظف حتى هذا اليوم ، غير أن رموز المرأة التي وظفها البياتي قد تأرجحت بين ما كان منها عاماً ، وما كان خاصاً : فـ "خزامى" و"هند" و "عشتار" و"عين الشمس" وغيرها ظلت عامة مشاعة بين الجميع ، سواءٌ تم استخدامها فنياً ، أم إشارياً ، لكن "قمر شيراز" و"لارا" و"عائشة" توحدت سوية لتعلن عن رمز موحد يلتصق بالبياتي وحده ، ويشكل تفرداً في النهاية مبتعداً عن جغرافية الشعراء المستلهمين لها مسافات ليس من السهل قياسها .

إن توحّد الرموز بـ "عائشة" حصراً كان له ما يبرره ، فعلى الرغم من كل إيحاءاته الإنسانية الأسمية فقد غدا موحياً بالأسطورية ، إذ تطور استخداماً ليشي بالأبدية امتداداً ، ثم يشكل أخيرا مدينة العشق التي حلم الشاعر بها ، وأرادها وطناً له ولكل حبيباته ، والبياتي في توحيده لهذه الرموز في رمز واحد ينطلق من وعي عامد ليشكل خصوصية استخدامه ، فهو يرى في "عائشة" رمزاً زمنياً وأبدياً ، فمن حيث كونه

زمنياً فلأنه اسم لامرأة من لحم ودم ، ومن حيث كونه أبدياً فلأنه تطور محلياً فامتد من عشتار السومرية إلى عشتروت الفينيقيّة ثم تحول إلى عائشة بعد ظهور الإسلام في الحاضنة العربية[13] .

إن عائشة في شعر البياتي رمز للأنوثة والثورة والأسطورة ، إنها صنوٌ للتصوف ، لذا فهو يراها مركباً إنسانياً جديداً ولد في كل الأشياء ، وأصبح كائناً جديداً ستولد منه أشياء جديدةً (أيضاً) ولعل التوحد والتحول والتعين هو الذي يقرر مصير هذه الرموز ، ويعطيها مساحة أوسع على خارطة الشعر وهو يواصل رحلته[14] .

إن قصيدة "بستان عائشة" تكشف كما يقول الشاعر عن أن هذا البستان كان مدينةً مسحورةً ، لذلك كان عرب الشمال وهم يحجون إلى نهر "الخابور" كل عام في فصل الربيع لا ينسون أن يقدموا للنهر (الخابور) الأضاحي والقرابين لكي يفتح لهم أبواب هذه المدينة المسحورة (البستان) لكن ذلك كان يجري دون جدوى[15] :

بستان عائشة على "الخابور"
كان مدينةً مسحورةً
عربُ الشمالْ
يتطلعونَ إلى قلاع حصونها
ويواصلون البحث عن أبوابها
ويقدمون ضحيةً للنهر في فصل الربيع
لعلَّ أبواب المدينهْ
تستجيبُ لهم
فتفتحُ / كلما داروا

اختفى البستانُ
واختفت الحصونْ
فإذا خبا نجمُ الصباحْ
عادوا إلى "حلبٍ" لينتظروا
ويبكوا ألف عامْ
فلعلهم في رحلة أخرى إلى "الخابور"
يفتتحونها
ولعلهم لا يفلحون(16)

إن عودة عرب الشمال ، إلى حلب باكين وهم ينتظرون ألف عام أخرى لكي يحجوا إلى مدينتهم المسحورة بحثاً عن بواباتها يذكرنا بمدينة "ارم ذات العماد" التي لا تظهر إلا مرة واحدة كل أربعين سنة ، وسعيدٌ من يستطيع أن يهتدي إلى بابها .

إنّ رمز عائشة هذا تحوّل من محليته ، وآدميته ، إلى رمز إنساني عام ، فأضحت خصوصيته المرتبطة بالمبدع محلياً قادرة على الانتشار عالمياً بسحر التأثير الذي أحدثته ، ولم يكن هذا ليتم من غير قدرة المبدع على تقديم الرمز متقناً .

صقرُ أدونيس

في ديوان أدونيس "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" قصيدتان عن "الصقر" وتحولاته كتبتْ الأولى عام 1962م والثانية بين عامي 63 ، و 1964م ، وتعد "تحولات الصقر" مكملة لـ(اللوحة) الأولى ، ولا يمكن الفصل بينهما إلا بالتسمية .

اختار أدونيس رمز "الصقر" مجالاً لإحداث ما يمكن أن يسمى بعملية التلاقح الحضاري بين الشرق والغرب ، وإن بدا الصقر أقرب إلى قصيدة القناع منه إلى الرمز .

ففي اللوحة الأولى "الصقر" يبدأ الرمز حركته نحو الفرات ، في حين يخيم الموتُ على كل شيء ، وخلال هذا الجو الرهيب يسمع الصقر صوت الفرات يبشر بالنبؤة التي ستحدث لا محالة ، وهذه النبؤة تشير إلى أن الصقر هو الذي سيحمل حضارة الشرق إلى الغرب ، وإن إشعاعها سيمثل عودة الحضارة العربية متمثلة برمز قريش[17] :

قريشُ
لؤلؤةٌ تشعُ من دمشقْ
يخبئها الصندلُ واللبانْ
أرق ما رق له لبنانْ
أجملُ ما حدّثَ عنه الشرقُ

في حين تبدأ اللوحة الثانية "تحولات الصقر" بصيحات تنادي الصقر أن يعود ، لكنه يظل ماضياً فتهدأ الصيحات تدريجياً ، إنها تمثل الماضي وهو يريد الانفلات منه ، فالماضي يشده إلى ميراث ، ولغة ، وأبراج ، وصوت الداخل يدعوه إلى تحقيق وجودهِ الجديد ، وخلال هذا التردد يستذكر قوله :

إن العلى شدّت بهمٍّ طارقِ
فأركب إليها شبح المضايقِ
أولا ، فأنت أرذلُ الخلائقِ

وفي تردده هذا ينتهي إلى أنه أخيراً سيفترقُ عنه ، لأن للصقر زمناً هو غير زمن الماضي ، فزمنه الضحى ، وزمن ماضيه الموت[18] . .

طاغ ، أدحرجُ تاريخي وأذبحهُ على يديَّ ، وأحييه ،
وليٍ زمنُ أقودهُ ، وصباحاتٌ أغذيها .

•••

لكن أمام الضحى والموت نفترقُ

إن رمز الصقر لم يرتبط بشاعر كما ارتبط بأدونيس ، ولم يوظفْ هذا التوظيف الرمزي ، وإذا كان صقر قريش رمزاً معروفاً لعبد الرحمن الداخل ، فإنه في تحولات الصقر غدا رمزاً للإنسان العربي الذي يهب حياته ثمناً من أجل أنْ يحيا الآخرون أحراراً ولعل ذلك يتضح في مرثيات الصقر وشواهد قبره من خلال عشر شجرات يتناوبن تقديم المراثي والشواهد ، تختتمها العاشرة بروايتين : الأولى تقول إن الصقر بعث إلى الحياة ثانية بعد أن شق قبره وطار باحثاً عن الأرض / الأم :

وقيل بعد القبر : شق القبر : ألقى .
موتهُ وطار
يبحث عن أمومةٍ
في وطن الإنسانْ

والثانية تقول : إن للصقر زوجاً حبلى تنتظر مخاضها لتعلن عن ميلاده من جديد ، فإنّ صح موت الغارس ، فإنّ الغرس على موعد مع الربيع ، حيث البعثُ والتجددُ[19] :

وقيل : كانتْ زوجةً فقيرهْ
هنا وراء التلة الصغيرهْ
حبلى

وبين الليل والنهار
في الصمت :
في التمزق المضيء ،
تنتظر الطفل الذي يجيء

في هذا الرمز "الصقر" يحقق أدونيس مقولته في أنّ الشاعر يرصد العالم كله ، وينبىءُ بتحولاته ، ويضيء هذه التحولات[20] بوصفه مبدعاً يرى وجوده الجزئي فاعلاً في كل إنساني[21] بحيث تصبح تفجراته قادرة على خلق الإنسان العربيّ ، وتحريك فكرهِ وكيانه كله في اتجاه الثورة[22] .

•••

وإذا كانت "جيكور" قد التصقت ببدر شاكر السياب ، و"عائشة" بعبد الوهاب البياتي ، و"الصقر" بأدونيس ، وشكلت رموزاً إنسانيةً عامةً بعد أن نقلتها التجارب العظيمة من محليتها الخاصة إلى تخوم العالمية وفضاءاتها ، فإن رموزاً أخرى لشعراء آخرين قد تحدّت عزلتها ، وحلقت في آفاق دنت من تلك التخوم ، أو حطت على مقترباتها إيذاناً بمواصلة الرحلة ، ونقصد بها رموز "السندباد" و"العازر" اللذين شكلا ملمحين مهمين في تجربة خليل حاوي . و"عجيب بن الخصيب" و"بشر الحافي" اللذين مكنا صلاح عبد الصبور من جعل التجربة تعطي بعداً إنسانياً يتحدُ فيه ما هو ذاتي ، مع ما هو حاصل تاريخياً[23] وغيرها من الرموز التي يمكن أن تكون عالميةً في تفسيرها للوجود ، أو المصير الإنساني ، أو التعبير عن اللون المحلي الخاص الذي يقدمه المبدع متقناً من خلال حرصه على فرادة نكهته ، وخصوصيتها فنياً .

الهوامش:

(1) محمد عابد الجابري (العولمة والهوية الثقافية) عشر أطروحات مجلة المستقبل العربي 17 ع 2/ 1998 م .

(2) نفسه ، 17 .

(3) عبد الإله بلقزيز : العولمة والهوية الثقافية : عولمة الثقافة أم ثقافة العلومة ، 99-91 مجلة المستقبل العربي 1998/3 .

(4) نفسه ، 98 .

(5) دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر ، معهد البحوث والدراسات العربية العالية ، القاهرة ، 1962م .

(6) ملامح العالمية الأدبية في عصر الاتصال والعولمة (38-32) مجلة (علامات في النقد) المجلد الثامن / الجزء الثلاثون ديسمبر 1998 م .

(7) نفسه : 25-24 .

(8) ينظر نفسه : 32-31 .

(9) عبد الإله بلقزيز عولمة الثقافة أم ثقافة العولمة 99 .

(10) ديوان بدر شاكر السياب ، ج1 ، دار العودة ، بيروت 1971 .

(11) ينظر للباحث : الأسطورة في شعر السياب ، 97 .

(12) ينظر للباحث : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، 130 .

(13) عبد الوهاب البياتي : ينابيع الشمس 168 .

(14) نفسه 166 .

(15) نفسه 168 .

(16) الأعمال الشعرية ، ج2 : 487 المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1995 م .

(17) ينظر : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، 34-33 .

(18) نفسه 36 .

(19) نفسه 39 .

(20) زمن الشعر ، 175 .

(21) نفسه ، 177 .

(22) نفسه 136 ، وينظر : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، 40 .

(23) ينظر : أوفسيانيكوف ، 137 .

مصادر الورقة ومراجعها

1- أدونيس (علي أحمد سعيد) . (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) ط2 ، دار العودة ، بيروت 1971 م .

2- أدونيس (زمن الشعر) ط2 ، دار العودة ، بيروت 1978 م .

3- بدر شاكر السيّاب (ديوان بدر شاكر السيّاب) ج1 ، دار العودة ، بيروت 1971م .

4- د . حسام الخطيب (ملامح العالمية الأدبية في عصر الاتصال والعولمة) "مجلة علامات في النقد" المجلد الثامن / الجزء الثلاثون ، ديسمبر ، 1998 م .

5- عبد الإله بلقزيز "العولمة والهوية الثقافية" : عولمة الثقافة ، أم ثقافة العولمة مجلة "المستقبل العربي" العدد 229 آذار 1998 م .

6- د . عبد الرضا علي (الأسطورة في شعر السياب) ط2 ، دار الرائد العربي ، بيروت 1984 م .

7- د . عبد الرضا علي (دراسات في الشعر العربي المعاصر ، القناع ، التوليف ، الأصول) ، ط1 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1995 م .

8- عبد الوهاب البياتي (الأعمال الشعرية) ج2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1995م .

9- عبد الوهاب البياتي (ينابيع الشمس ، السيرة الشعرية) ط1 ، دار الفرقد ، دمشق 1999م .

10- م . أوفسيانيكوف ، و ز . سمير نوفا "موجز تاريخ النظريات الجمالية" ترجمة باسم السقا ، دار الفارابي ، بيروت 1975 .

11- محمد عابد الجابري العولمة والهوية الثقافية : عشر أطروحات مجلة المستقبل العربي ، بيروت ، العدد 228 شباط 1998 .

12- د . محمد غنيمي هلال (دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر) معهد البحوث والدراسات العربية العالية ، القاهرة 1962 م .

في التناصّ الإبداعيّ

نشيد الإنشاد بين تجربتين

قبل أنْ يدخل مصطلح "التناص" إلى المنطلقات النقدية العربية الحديثة بوصفه اقتباساً نصياً دينياً أو إشارياً ، أو تضميناً لغوياً رسمياً ، أو استلهاماً فنياً ، أو غير ذلك ، كان جل المبدعين العرب ، وجل النقاد المعاصرين : المحافظين والمجددين قد تعاملوا مع حيثياته ، بمسميات أخرى كانت تقترب من المصطلح نسبياً ، أو تتطابق معه علمياً ، فقولهم بالمرجعية تناص ، وذكرهم للأصول تناصٌ ، (وهو أجمل تعبيراً) وإيرادهم مصطلح الاستلهام التراثي تناصٌ ، وقولهم بمصادر الشاعر الإبداعية تناص ، إلى غير ذلك ، لكن الإصرار على هذا المصطلح في الخطاب النقدي الراهن دون غيره يشكل قسرية في التناول ، وقمعاً لا موجب له ، لذلك فإن المنطلقات النقدية الحديثة يجب أن تنأى عن الوصايا ، والالتزام ، وتترك للنقاد حرية استخدام المصطلح الذي يرونه أكثر قرباً من غيره منهجياً ، أو معرفياً ، أو نفسياً ، مع أن مصطلح "التناص" يشكل اختزالاً لتعريفات ، وتفريعات ، وتوضيحات عديدة . وفيما يأتي ورقة في هذا التناص الذي لم يذكر حرفياً ، إنما يرد إدراكياً لتجربتين فيه كانت الأولى في أواخر الخمسينيات ، وكانت الثانية في أواخر الستينيات ، لم يقف عندها النقد دارساً ، ولم يشر إليها على أنها بدايات قمينة بالفحص والتقويم .

•••

شكل الكتاب المقدسُ مصدراً خصباً من مصادر استخدام الشعر الحر في العراق للقصص الأسطوري والديني القائم على فكرة الحب والعذاب .

وتراوح استخدام الشعراء لتلك الفكرة بين إعادة نظمها شعراً (سواء أكان ذلك إعجاباً ، أم محاكاة ، أم تضميناً لغرض التداعي الفني) وتوظيفها أدبياً على نحو قائم على استلهام ما في وعائها من عالم سحري عجيب . محاولةً لبناء التجربة الشعرية بطريقةٍ أكثر عمقاً ، وتفتحاً ، واعتبارها مدخلاً لفهم العالم وتغييره .

وتوضيحاً نقول : إن نشيد الإنشاد الذي لسليمان كان أحد تلك الأصول التي شغف بها شعراؤنا في العراق ، واعتمدوها في تجاربهم الشعرية على وفق ذينك الاستخدامين ، مراوحين بين إعادة نظم القصة ، وتوظيفها فنياً .

ولعل خير مثال للاستخدام الأول يكمن في تجربة حسين مردان في قصيدته "نشيد الإنشاد" بينما تحتل تجربة يوسف الصائغ في "انتظريني عند تخوم البحر" خير مثال للاستخدام الثاني ، لذلك سيقتصر حديثُنا عنهما دون سواهما .

اعتمد حسين مردان[1] في قصيدته المطولة "نشيد الإنشاد" على نظم القصة بكل دقائقها وتفصيلاتها ، ومفرداتها ، حتى ليمكنك القول أن عمله لم يكن غير تقطيع النص شكلياً ، دون أي عناء سواء أكان في الشكل أم في المضمون .

وقبل الخوض في تفصيل ذلك لا بد من الاعتراف بما قدمه حسين مردان (آنذاك) من جهد في نشر النص ، وتوضيح قصته حين ثَبَّتَ نصوص النشيد كاملة بإصحاحاتها الثمانية في آخر القصيدة ، وحين استهل القصيدة بمقدمة مهدت لها ، وله خير تمهيد ، وهو عمل يدل على أمانة علمية ، ويفصح عن ثقافة واسعة في ميدان القراءة المتنوعة .

ففي مقدمته للقصيدة دل موضحاً على استقراء ، وتتبع جادين في الوقوف على دقائق حياة سليمان ، وعواطفه وقلقه ، وما كان يؤمن به من فلسفة في الحياة ، الأمر الذي يدعونا إلى الاحتفاء ببعض ما جاء فيها خدمة للنص أولاً ، وتمكيناً لإطلاع من فاتتهم قراءتها ثانياً . . ومما قاله : "صعد سليمان إلى العرش بعد موت أبيه . . . وكان ذلك في القرن العاشر قبل الميلاد . . وقد أدرك وهو الرجل الذكي أن الإنسان يحمل الموت في داخله ، وأن الحكيم هو الذي يتمتع بحياته قبل أن يلتهمه الموت . . ورجل هذه فلسفته لا بد أن ينساق وراء عواطفه ، فكان يتردد على جواريه ، ونسائه أكثر مما يتردد على (الهيكل) وعلى الرغم من آلاف المباهج التي كان يتمتع بها سليمان في حياته الخاصة فإن شعوره بالإثم كان على درجة من العمق جعل حياته كلها قلقاً ، فهو لم يكن رجل دين كأبيه ، فقد أطلق لغرائزه العنان ولم يستطع في نهاية عمره أن يرتفع بجسده عن الأرض ، وكل المقاصير المشحونة بأجساد الجواري الجميلات ، وجميع الخزائن المملوءة بالذهب ، والجواهر لم تشبع الظمأ الروحي الذي كان يحس به سليمان ، فهو من ناحية يشعر بحاجته إلى نوع من الجمال الحقيقي الذي يرضي خياله ، ويشبع روحه وجسده معاً ، ويود من ناحية أخرى أن يكون الشخص الكامل الذي رسم صورته في أعماق شعوره وقصيدته (نشيد الإنشاد) تعبيرٌ لا شعوري لهذا الصراع الداخلي "فشوليت" هي رمز الجمال المترفع ، والفضيلة التي كان يفتقدها سليمان عند جواريه ، "فشوليت" هي المرأة التي كانت تعيش في رأس سليمان دائماً ، أما الشخص الثالث الذي كانت شوليت تحبه ومن أجله رفضتْ سليمان وخزائنه فهو الشخص نفسه الذي أراد سليمان أن يكونه في يوم من الأيام" .

•••

تألفت القصيدة من ثمانية مقاطع ، جعل كل مقطع منها يمثل اصحاحاً واحداً من النشيد نظماً ، فأفاد من النص الأصلي في الشكل فائدة جليلة . تبدتْ في المفردة ، والجملة والفقرة ، حتى بدا كأنه لم يفعل شيئاً غير تشطير النص ، وإضافة بعض الصور إليه . . . ففي المقطع الأول قال :

أخبرني يا من تحبه نفسي
يا حبيبي يا ماء العنب البارد
يا رائحة المشمش الأصفر
أخبرني يا من روحي تحبه
أين ترعى .؟
أين تغفو عند الظهيرة . .؟

وهو نظم لما جاء في الإصحاح الأول من نشيد الإنشاد على وفق الإطناب لا التكثيف ، وهو "أخبرني يا من تحبه نفسي أين ترعى ، أين تربضُ عند الظهيرة" .

أما المقطع الثاني فقد ابتداه الشاعر بالحوار الخارجي (الديالوج) قائلاً :

(- " كالسنوسنة" بين الشوك كذلك حبيبتي بين البنات)
- كالتفاح بين شجر "الوعر" كذلك حبيبي بين الرجال
تحت ظله أشتهيتُ أن أجلس
وعصيره حلوٌ فوق شفتي . .
حبيبي أدخلني إلى مخزن الخمر

فاسندوني بأقراص الزبيب
انعشوني بماء التفاح
فإني مريضة حباً .

وهو اتكاءٌ على الحوارية التي وردتْ في الإصحاح الثاني من نشيد الإنشاد :

(كالسوسنة بين الشوك كذلك حبيبتي بين البنات ، كالتفاح بين شجر الوعر كذلك حبيبي بين البنين ، تحت ظله اشتهيت أن أجلس وثمرته حلوة لحلقي ، أدخلني إلى بيت الخمر وعلمهُ فوقي محبة ، أسندوني بأقراص الزبيب أنعشوني بالتفاح فإني مريضة حباً) .

وهكذا سار في بقية المقاطع معتمداً النص نظماً ، إلا في بعض الصور ، والمفردات ، وما يوجب التقديم ، والتأخير .

أما قصيدة يوسف الصائغ[2] **"انتظريني عند تخوم البحر"** فإنها وأن بدت متأثرةً بالملمح الحواري لنشيد الإنشاد ، وأتكأت على بعض مفرداته ، وصوره (وبخاصة أخباريات شوليت) فإنها من القصائد التي يصطلح عليها بقصائد الاستلهام ، أو التوظيف ، حيث استطاع الشاعر أن يُحمّل ما أفاده من ملمح إشاري موقفاً فاعلاً في تقديم رؤية شاعر عربي أيام الكنسة . . فتحولت المعاناة من كونها فردية إلى معاناة جمعية . لأن الفردي هو الذي يثير اهتمامنا عندما يعبر عن العام فيعمم الحالة دون قسر .

لقد كان الصوت الذي ابتدأت به القصيدة شاملاً . . فهو صوت **"بنيلوب"** وهي تنتظر **"عوليس"** وهو صوت حبيبة السندباد العربي المنتظرة . . وهو نفسه صوت زوج الشاعر **"السياب"** وهي تتطلع إلى

البحر بترقب باهر . . وهو في الأخير صوت الأمة التي تنتظر بعث فارسها المخلص ، ليبدد هزيمة النفوس ، ويعيد بناء إنسانها العربي الجديد من خلال أسلوب تهكمي جارح مثير ، يواجه التردي ، والجمود والانحطاط ، وصولاً إلى تجاوز الأزمة ، وتحويل النكسة من هزيمةٍ إلى انتصار :

مَنْ هذا الفارسُ ، يمشي فوق مياه الأردن ،
يحمل رأسه في كفيه؟
إن كان غريباً .
فليترجل . . . . . .نسكنه أعز منازلنا . . .
أو كان حبيباً
استحلفكن بنات أبي . . .
لا تلمسن جراحه ،
فهي ثياب زفافي ،
عاد بها ختني من خلف خطوط النار
وهي الشاهد يا وطني
فاستدعوا لحزيران شهودكمو الزور
سأدعو جثثَ الأحياء المهزومين ،
وانهض من كفني
فأشيرُ إليكم
فاحتسبوا غضبي ،

من هنا كان استلهام الأسطورة ، واحتواؤها مضامين جديدة يثري العمل الأدبي ، ويضفي عليه دماً جديداً ، فيعكس النظرة الإنسانية

للحياة بكل تناقضاتها الحادة ، وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام ، ويصوره التوظيفُ على نحو سحري يعيش في فكر الشاعر "ينظر : الأسطورة في شعر السيّاب" .

أما إفادة يوسف الصائغ من نشيد الإنشاد ، فتتجلى في تلك الدلالات الإنسانية التي كانت تتدفق من صوتي شولميت ، وحبيبها ، حين حمَّلها موقفاً معاصراً تبدى في صوت الأمة الرافض للهزيمة ، المتمثل بصوت المنتظرة . . ويمكن إجمال ذلك في :

1- أسمعُ صوت حبيبي يدعوني الليلة ، فانتظروا قلقي . . تناص مع الاصحاح الثاني "صوت حبيبي هو ذات آتٍ" .

2- استحلفكن بنات البصرة ، تناص مع الإصحاح الثاني والثالث والثامن "احلفكن يا بنات أورشليم" . . . .

3- شاهده الحراس ثلاث ليال . تناص مع الإصحاح الخامس "وجدني الحرس الطائف في المدينة" .

4- واستوقفني الحارس ، فتشني خوفني الحارس ، تناص مع الإصحاح الخامس "ضربوني جرحوني ، حفظة الأسوار رفعوا إزاري عني" .

5- من هذا القادم بالغربة ، تناص مع الإصحاح الثامن "من هذه الطالعة من البرية" ولا يعدم غيرنا وجود غيرها .

الهوامش:

(1) حسين مردان (1927-1972م) شاعرٌ متمردّ ، ولد في قضاء طويريج (الهندية حالياً) وقضى السنين الأولى متنقلاً مع والده بين مدن الفرات الأوسط حتى انتقل إلى قضاء الخالص ، وهناك ترعرع ، ودخل المدرسة الابتدائية ، ثم المتوسطة ، ثم هجر المدرسة وجاء بغداد بعد أن عمل في مختلف المهن بما فيها عامل بناء يحمل الطين إلى الطوابق العليا ، وفي بغداد ألف حياة التشرد ، فزج بنفسه في صميم الحياة فأبدع في كل المجالات الأدبية ، قال عن نفسه : "أنا شاعر فوق الكل" و "لن أحب إلا المرأة التي تحتقر جميع الرجال ، وتسجد تحت قدمي وحدي" و : "إنني شيخُ المشردين في العراق ، وفي العالم" حوكم أربع مرات ، ودخل السجن متمرداً بسبب كتاباته ، أصدر ديوانه الأول "قصائد عارية" سنة 1949 م ، وكتب إهداء الديوان إلى نفسه بلغة نرجسية متحدية قائلا : "لم أحب شيئاً مثل ما أحببت نفسي ، فإلى المارد الجبار الملتف بثياب الضباب إلى الشاعر الثائر والمفكر الحر ، إلى حسين مردان" أصدر عدة دواوين شعرية منها : "قصائد عارية 1949" و "اللحن الأسود1950" و"صور مرعبة 1951" و "الربيع والجوع 1953" و "أغصان الحديد 1961" و"طراز خاص د .ت" وله أيضاً كتاب نقدي "مقالات في النقد الأدبي 1955" ومقالاتٌ صدرت بعد رحيله بعنوان "الأزهار تورق داخل الصاعقة" وهو من أبرز كتاب قصيدة النثر في العراق ، لكنه كان يسميها بـ "النثر المركز" .

(2) يوسفُ الصائغ (1933-2006م) ولد في مدينة الموصل ، شاعر وناقد وروائي تخرج في دار المعلمين العالية ببغداد سنة 1954م ، من دواوينه الشعرية : "اعترافات مالك بن الريب 1970م" و "سيدة التفاحات الأربع 1976م" و"المعلم 1986م" وله روايتان (اللعبة 1971م) و"المسافة 1974" وكتاب نقدي هو رسالته للماجستير "الشعر الحر في العراق 1977" وسيرة ذاتية "الاعترافُ الأخيرُ لمالك بن الريب 1989" وسرحية : "ديزدمونة 1989" وله مؤلفات أخرى .

انخدوانا في الأدبين العربيّ والألماني

في المجلدّ الرابع من كتابه "الغصن الذهبي" المعنون بـ "أدونيس" عالج جيمس فريزر معنى الطقوس التي كان يمارسها البدائيون من سومريين ، وأكديين ، وبابليين ، ومصريين ، وفينيقيين ، وإغريق .

وكانت هذه الطقوس وسيلةً لهدفٍ جماعيّ هو محاولةُ السيطرة على خصوبة الطبيعة المتجسدة في النباتِ والحيوان والإنسان وهي محاولة لتعليل موت الحياة الزراعيّة ، والحيوانية ، وعودتها من خلال تعاقب الفصول ، وقد ربط ذلك الإنسانُ (البدائي إن صحّت التسمية) بين موت الحياة وعودتها من جهة ، والآلهة التي تتحكمُ في الطبيعة ، وتخضعها لسلطانها من جهة أخرى ، وجعلَ الطقوس ترتبطُ بأسماء الآلهة وتمارس من خلالها ، "وإذا كانت المراسيمُ تختلفُ في كلّ قطرٍ في الأسماء ، والتفاصيل فقد كانت متماثلة في جوهرها"[1] فعند السومريين ، والأكديين كان الهُ الخصب (دموزي) وعند البابليين كان تموز ، وعند المصريين كان اوزيريس ، وعند الفينيقيين والإغريق كان الإله (أدونيس) . وهي كلها رموز ذات دلالة دورية واحدة في النماء ، حيث يتم بوساطتها التحكم بدورة الحياة في الطبيعة من تعاقب الفصول في دورتها ، وما ينجم عنها من نمو الزرع ، وكثرة المحاصيل ، والحيوانات . كانت هذه الآلهة رمزاً للقوة التي تدفع الطبيعة لتجددها بعد الموت . والإنسان البدائيُّ يعتقد أنّ موت الطبيعة يعود سببه إلى موت الإله ، وأنّ هذا يعني تهديد حياتهم بالفناء ، لذا كانوا يعتقدون أنهم بقيامهم بهذه الطقوس إنما يعيدون الحياة للإله الذي تمثل عودته عودة الخصـــب ، والنماء ، والتجدد ، لأنه يملك القوة التي تتحكم بالحياة [2] .

وكما كانت تلك الآلهة الذكورية متماثلةً في جوهرها ، كانت الآلهة الأنثوية كذلك ، فقد كُنّ قرينات جسدنَ معنى الخصب في مظاهر الطبيعة المختلفة عبر سلوك دال على عمق التضحية والإخلاص للقرين الإله (الزوج والأخ) فكانت (أينانا) سومريةً وأكديةً ، وكانت (عشتار) بابلية ، و(افرودايت) إغريقية ، و(فينوس) رومانيةً ، وكذا الحال في الأسطورة الكنعانية والمصرية ، إذ كانت (اناتُ) كنعانيةً ، و(ايزيس) مصريّةً ، وهي وإن اختلفت في التسمية ، فإنها متماثلة في الجوهر ، لكونها رموزاً للبعث ، والنماء والتجدّد .

وإذا كانت عودةُ الحياة إلى الطبيعة ، والناس ، والحيوان قد ارتبطت بعودةِ الإله المضحي من العالم السفلّي إلى العالم العلوّي ، فأنّ ذلك لم يكن ليتحقق لولا تلك التضحيات الجسام التي قدمتها القرينات في بحثهنّ المضني عنهم في ذينك العالمين ، وخير مثال على ذلك رحلةُ عشتار بحثاً عن تموز ، إذ "أن الناس كانوا يعتقدون أنّ تموز يموتُ كلّ سنة متنقلاً من أرض المرح إلى العالم المظلم تحت الأرض ، وأنّ قرينته الالهيّة ترحل كلّ سنة في البحث عنه الى البلاد التي لا عودة منها ، إلى دار الظلام ، حيث التراب مكوّم على الأبواب ، وفي أثناء غيبتها تنقطع عاطفة الحبّ عن الشبوب في الصدر ، فينسى الإنسانُ والحيوانُ على السواء تكثير جنسه ، ويهدّدُ الفناء الحياة"[3] .

وإذا كان شعراء الحداثة قد تنبهوا في نهاية القرن العشرين إلى أهميّة تلك الرموز الدالة على الخصب ، والنماء ، ووظفوها دلالياً في شعرهم ، محاولةً منهم لتغيير السائد في الشعر ، ووصولاً لتحقيق غايةٍ جمالية في الإبداع ، فأنّ أول شاعرة عرفها تاريخ الشعر ، وهي (انخدواناً) ابنةُ سرجون الاكدّي ، (2340-2284) ق .م التي نصَّبَها

أبوها كاهنةً في معبد اله القمر (نانا) في (أور) قد ظلّتْ متوحدةً تارةً برمز (ايننا- عشتار) وأسيرةً له تارةً أخرى في كلّ ما كتبتْ من شعرٍ ، وتراتيل ، كما تشيرُ إلى ذلك بعضُ المراجع الألمانية ، وغيرها[4] .

ويبدو أن دراسة : وليام دبليو هالو ، وجي جي فانْ ديك الموسومة بـ (تسامي اينانا) كانت وراء اهتمام الألمان ، والعرب بـ (انخدوانا) بوصفها أقدم شاعرة كاهنة امتدحت الإلهة (اينانا- عشتار) في معظم شعرها ، لا سيمّا قصيدتاها "سيد جميع المخلوقات" و"تسامي اينانا" إذ تتحدث تانك القصيدتان عن دور "إينانا" الحيويّ في طرد الجماعات السومرية المتمردة ضد الحكم الساميّ ومساعدتها في عودة (انخدوانا) إلى مركزها الكهنوتي[5] .

وإذا كان بعض علماء الآثار ، والكتاب ، والشعراء من العرب والألمان قد عرفوا (انخدوانا) امرأة كانت في وقت ما أميرةً ، وراهبةً ، وشاعرةً . . . وعُدّتْ تجسيداً فعليّاً لاينانا التي صعدت بالأسلوب نفسه إلى مرتبة مساوية للاله (آن)[6] فأنّ أحداً من الشعراء العرب لم يلتفت إلى أهميّةً رمزها ، وتوظيفه فنياً ، ولعلّ مردّ ذلك في ظننا يعود إلى عدم توافر المصادر المعرفية التي تجلوهُ : كنهاً ، ودوراً في الأداء الفاعل ، ناهيك عمّا في تركيبته اللفظية من ثقل ، غير أنّ الاستثناء وارد ، إذ جاء ذلك حصراً في اشعار أمل الجبوري ، فكان الالتفات من شاعرةٍ لا من شاعرٍ ، وهو ما يشكل توافقاً في بعض الرؤى :

فإذا كانت انخدوانا أول امرأة شاعرة ناهضت الخيانة المسماة بـ "الحرب" واستبدلت التراتيل السومّرية المليئة بالنواح وفتنة الألم بها[7] ، فأنّ منافي امل الجبوري ، كانت بسبب الحروب ، وآثارها المدمرة على الوجدان والفكر ، وهو خرابٌ يقود إلى ضياعٍ قسريّ :

لا شيء جديدٌ عندي الآن ،
فإذا ما جاء هرب
لأنّ الحروب التي احتوتني
ضيعتني
لأنّ الحروب التي ضيعتني . . .أكلتني[8]

وإذا كانت انخدوانا كاهنةً كبيرةً لاله القمر (نانا) وعروسهُ المتوجة في أور ، فأنّ أملِ الخيريّ كانت كاهنةً للشتات وعذابه اليوميّ :

لكنْ لا رهبانيّة في قلبي
غير أني كاهنةُ الوجع العظيم[9]

وإذا كانت انخدوانا وهي أبنة سرجون الأكديّ قد طردتْ من أور ، وبيّن الختمان اللذان عثر عليهما المنقبون أن وجهها قد هشم عمداً بعد النفي على الرغم مما يوحي به انفها من صرامة ، وما في سُحنتها من تصميم[10] ، فأنّ أملاً أصّرت على أنّ الفراق ليس هزيمةً ، وأنّ المنافي لن تكون أوطاناً ، لأنّ سماواتها عاريةٌ من أشرِعة النجوم :

على حافة الفراق
الفرحُ مشلولٌ وملوثٌ
وأنا أرفع تراتيلي إليك :
ليس الفراقُ هزيمةً
. . . . . .
السماء عارية من أشرعة النجوم
والأرض عرجاءُ من رثاء الأصدقاء[11]

•••

تشيرُ دراسة وليام دبليو هالو ، وجي جي فانْ ديك إلى أنّ سرجونَ الأكديّ وضع اينانا السومريّة على قدم المساواة مع عشتار الأكديّة ، فكان أنْ ثبَّتَ بذلك ما يدعى بالتقليد الزمنّي بـ "سلالة عشتار"[12] الأمر الذي دعا انخدوانا أن ترى نفسها امتداداً زمنياً لـ"اينانا" ومصيراً موازياً لمصيرها ، وتجسيداً فعلياً له ، فكانت التراتيلُ تعبيراً عنهُ .

ويبدو أنّ أمل الجبوريّ قد أفادتْ من ذلك التجسيد ، لكنّها خالفته دلالياً ، فنظرتْ إلى الأسطورة بطريقة تبدو أكثر عمقاً ، وتفتحاً ، واعتبرتها مدخلاً لفهم العالم المعيش محاولةً منها لتغييره ، فخرجت تجربتها الموظفة (أنخدوانا- عشتار) رمزياً إلى مجال التجربة الإنسانية لاحتوائها على دلالات اجتماعيّة معينة تسهم في إثارة أحاسيس المتلقي الذي يعيش واقع الصراعات العديدة لأنّ "الفنان الحديث يثبت في أسطورة البدائي مواقف الفعل الخّلاق التي تفصح عن سيادة الإنسان الحديث عن عالمه ، كما تفصح عن قدرته ، وكماله ، ونبالته"[13] فوحّدت أمل رموز (اينانا) و(عشتار) و(انخدوانا) وتوحدتْ بها مثلما فعل بدر شاكر السيّاب في استخدامه للرموز ، وإن اختلفت التجربتان أسلوبياً .

فكانت أملْ كـ (عشتار) الأكدية غريبةً تبحث عن الفادي :

أنا الغريبة

كيف الطريقُ يا أكد

وجدرانُ بابل العصيّةُ

قاسية

وكانت كـ (أنخدوانا) ترتلُ مدائحها في أور دون جدوى ، مؤوّلةً ذلك بوقوعها في ضلالة الاختيار عن غير قصدٍ :

يا كاهن الشعر
هي أنخدوانا التي ضلّلوها
بشدّ ثوبها إلى المديح
وحروب أبيها العقيمة[15]

وكانت مثل كاهنة إله القمر (نانا) قد تعرّضت للضير ، والعنت ، فغادرتْ وطنها مثلما غادرت انخدوانا أور منفيّةً ، لكنّ قلبها ظلّ ينبضُ بحب الوطن إبداعاً دائماً دون اكتراث للأصوات الناعقة :

قولي ولا تنسي في ألواحك الملعونهْ
إنّ قلب انخدوانا
كان أكبر من أناجيل الطغاة

إنّ توظيف انخدوانا رمزاً فنياً في شعرنا الحديث ظلّ حتى الآن حصراً في إبداع أمل الجبوريّ ، ولعلهُ تفردُ يحسبُ لها ، شكّلَهُ منفاها الجديد في القراءة والبحث والتمثل ، وهي أمورٌ تشكل الشخصية وتزيدها اكتساباً ، وكما يقول بول فاليري : "الا شيء ادعى إلى إبراز أصالة الكاتب ، وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليثُ إلاّ عدة خراف مهضومة"[16] .

الهوامش:

(1) جيمس فريزر : أدونيس ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، دار الصراع الفكري ، بيروت ، 1957م ، وينظر : الأسطورة في شعر السياب ، 51 .

(2) ينظر : عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب ، 52 .

(3) جيمس فريزر ، ادونيس ، 13 .

(4) من هذه الدراسات :

1- تسامي ايننا : وليام دبليو هالو ، وجي . جي فان ديك 1963 ترجمها الدكتور سعد الحسني ، ولديّ منها صورة

2- (المرأة دورها ومكانتها في حضارة وادي الرافدين) ، تأليف تلماستيان عقراوي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، سلسلة دراسات بغداد ، 1978 م .

3- مقدمة "لك هذا الجسد لا خوف عليّ" للترجمة الإنجليزية التي كتبها الشاعر الأميركي هربرت ميسن لديوان الشاعرة أمل الجبوري .

(5) ينظر : طراد الكبيسي "من . . . الى نازك الملائكة" في كتاب "نازك الملائكة" اعداد : عليّ الطائي ، هامش2 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1995م .

(6) ينظر : تسامي ابننا : وليام دبليو هالو ، وجي .جي فان ديك ، ترجمة د . سعد الحسني ، 1 ،7 .

(7) من تعريف الشاعرة امل الجبوري لانخدوانا ، ديوان "لك هذا الجسد لا خوف عليّ" 15 .

(8) قصيدة (ليس من أحد) ديوان "لك هذا الجسد لا خوف عليّ" 54 ، وكل الاشارات ستكون لهذا الديوان ، لذا سنذكر عنوان القصائد دون ذكر الديوان في الاستشهادات القادمة .

(9) انخدوانا وغوته ، 42 .

(10) تسامي ايننا ، 2 .

(11) على حافة الفراق ، 30 ، 31 .

(12) تسامي ايننا ، 8 .

(13) عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، 8 ، وينظر الأسطورة في شعر السياب 45 .

(14) الغريبة 35

(15) الكاهن ، 58 .

(16) ترجم المقولة محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن 17 .

الترجمة والمتلقّي

ظلّ الجهدُ الشخصيّ في الترجمة يوازي من حيثُ الأهميّة جهد المؤسسة الثقافيّة منذ أولى خطوات عمليّة النقل التي ابتدأتْ في العصر الأمويّ حين طلب الأمير خالد بن يزيد (ت 85هـ- 704م) شخصيّاً ترجمة بعض كتبِ الكيمياءِ والطب من اليونانيّة إلى العربيّة ، وحتى يومنا هذا الذي يحتفل فيه المجلس الأعلى للثقافة بصدور الكتاب رقم ألف في سلسلة المشروع القوميّ للترجمة .

وإذا كان خالد بن يزيد قد زهد في الخلافة ، وانصرف عنها حبّاً بالعلم ، وبحثاً عن المعرفة في الحضارات الأخرى من خلال توجه شخصي ، لم تكن المؤسسة قد توجهت إليه بعد ، فإنّ الخليفة العباسيّ المأمون (ت218هـ-833م) الذي طمع بالخلافة وقتل أخاه الأمين (ت198هـ-813م) من أجلها قد طوّع الخلافة وجعلها قابلةً لأن تحوّل ذلك الجهد الفرديّ ، أو تلك الرغبة الشخصيّة الى جهد مؤسسي مدعوم من رأسِ الدولة ، ومؤازر من رجالات العلم والأدبِ العربِ والمسلمينَ ، سواءً أكانوا نصارى ، أم صابئةً مندائيين ، أم فرساً ينشطون علمياً في نقل كنوز الحضارات الأخرى إلى العربيّة .

إنّ "بيت الحكمة" الذي بلغ أوج نشاطه الترجمّي أيام المأمون لم يحتضن غير الحذّاق من المترجمين في اللغة ، والعلم ، والفنّ ، فلم يُعرف عن العاملين فيه غير الإشادة ، والتبجيل ، والاعتراف بعلمهم مثل : يحيى بن ماسويه ، والحجّاج بن مطر ، وحنين بن اسحق ، وابنه اسحق بن حنين ، وحبيش الأعسم ، وقسطابن لوقا ، والفضل بن نوبخت ، وسهل بن هرون ، وغيرهم من الذين عملوا فيه ، أو ترأّسوهُ ، كـ (الكندي) ، والخوارزمي ، وحنين بن اسحق[1] .

لقد بقيَ (بيت الحكمة) صرحاً ثقافياً قائماً لمئات من السنين ، تتعهده الدولة برعايتها ، ويرفدهُ العلماء بعطائهم ، ويخلص طلبته في إنجاز بحوثهم حتى سقوط بغداد بأيدي المغول (656هـ-1258م) فانحسر الجهدان معاً ، وظّلا في سبات عميق لسنوات طوال ، لا تقلّ عن سنوات الزهو عدداً . لكنّ الجهد الشخصيّ كان أسبق ارتهاناً من المؤسسي بالعودة إلى دائرة الفن على أيدي روّاد النهضة الأدبيّة ، في حين لم يكن الثاني بعد قد أزاح عنه غبار السبّات .

•••

والجهد الشخصيّ تتحكم فيه دوافع عديدةُ تختلفُ باختلاف المترجمين ، فمنهم من يدفعه إلى الترجمة إعجاب آنيٍ بكتابٍ تقع عيناه مصادفة عليه ، ومنهم من يرى في الترجمة إشباعاً لرغبة تتحرك في ذاته ، لايني أن يتوقف عن العمل بها بعد إشباع تلك الرغبة ، ومنهم من يتخذ منها باباً للارتزاق ، على أنّ بعضهم يراها وسيلةً ساميةً لتحقيق هدف أسمى ، أو غاية إنسانية نبيلة في إشاعة نقاط الاتصال بين الحضاراتً ، وتمكين الثقافاتً المختلفة منً التواصل ، وغير ذلك .

إذاً ، فالجهد الشخصيّ مرهونُ بصاحبه ليس غير .

فمثال الأول كتاب "الطريق إلى بغداد" لـ "رولاند ويلكنس" المطبوع سنة 1918م ، وترجمَهُ مؤيد عبد الستار ونشره في لندن سنة 2003م . إذ يقول المترجم في مقدمته للترجمة : "ما أعجبني في الكتاب ، ودفعني إلى ترجمته إلى العربيّة رغم لغته القديمة المقعّرة هو حب المغامرة والجرأة لسيدتين إنجليزيتين تسافران من استنبول إلى

بغداد عبر الطرق البريّة ، فتمتطيان العربات والخيول عبر طرق خطرة . تخيمان في العراء . وتبيتان في الخانات مع قوافل الإبل والحمير والبغال"[2] .

ومثال الثاني ما ترجمته نازك الملائكة من شعر ونشرته ضمن مجموعاتها الشعريّة "مأساة الحياة وأغنية للإنسان 1945م ، 1950 ، 1965م" و"عاشقة الليل 1947م" و "شظايا ورماد 1949م" و"شجرة القمر 1968م" ثم توقفت عن الترجمة بعد ذلك ، ولم تتضمن مجموعاتها الشعريّة اللاحقة ، "قرارة الموجة 1957" و"يغير ألوانه البحر 1977م" ، و "للصلاة والثورة 1978م" أية قصيدة مترجمة .

كما يدخل ضمن هذا القسم أيضاً ما ترجمهُ د . رزوق فرج رزوق من شعر ونشره في كتابه الموسوم بـ "مئة قصيدة من الشعر الإنكليزي" سنة 1978 في بغداد ، لأنّ الرجل توقف بعدها عن الترجمة تماماً .

أمّا القسم الثالث فأمثلتهُ لا تُعدّ ولا تحصى ، بداءةً بكتاب "الواقعيّة في الأدب الروسي" وانتهاءً بترجمة كتاب رولان بارت "الأسطورة اليوم" .

لكنّ القسم الرابع هو الذي يعنينا ، لأنه الأهمّ ، والأنفع للمتلقي ، فهو يضع المترجمَ قسيماً للمؤلف ، وشريكاً له في الإبداع على حدّ قول محمود درويش في وصفه لمترجم كتابه "ذاكرة للنسيان" بأنه شريكُه في تأليف الكتاب بالإسبانية[3] وبذلك تصبح مقولة "أمبرتو إيكو" في كون الترجمة أكثر عالميّة من غيرها ممكنة التحقق إذا ما باركها المتلقي بالقبول والرضا : "فالترجمة ممكنة دائماً ، فهي تؤسس نفسها على

إمكانية أن لغتين مختلفتين تملكان نقطة اتصال . هي عملية تحاولُ بواسطتها اللغة الناقلة الاحتفاظ بأقصى ما في اللغة الأصليّة ، وأن تنقلها بتعبيراتها هي . فلكي أترجم من الألمانية إلى الفرنسيّة فأني أحتاج معرفة الألمانية ، وأن أدرك ، بدقةٍ ، أين تختلف كلا اللغتين . بهذا المعنى ليست ثمة عالمية أكثر من الترجمة"[4] .

•••

لم تعد ثقافات الأمم الحديثة ترتبط بإنتاجها المعرفي حسب ، إنّما ارتبطت كذلك بما تقوم به تلك الأمم من إعادة إنتاج ما كان في غيرها من الحضارات من فكر مستساغ ، أو مستهجن لتقربهما من المتلقي ليغترف من الأول ما يفيد ويسر ، ويتوقى من الثاني المزعج الملفوظ .

إنّ الترجمة هي عمليّة إعادة إنتاج للنص ، يقوم بها المترجم الحاذق حين يتصدى لمنتج في لغة المصدر فيتمثلهُ ، ويعيد صياغته وفقاً لخصوصيّة لغة المتلقي التي خبرها جيداً ، واستوعبها واقعاً . لأنّ فهم النصّ عنصر جوهري قبل الدخول في عمليّة الإنتاج التي هي "عمليّةُ استيعاب وتفعيل للنص ، تنطلق من لغة النص الأصليّة إلى لغة مكافئة أخرى ، وتشترط فهم النصّ على صعيدي المستوى والأسلوب .

والترجمة إلى هذا عملية مترابطة تتألف من طورين أساسيين : طور الفهم ، حيث يفهم المترجم النصّ الأصليّ مضموناً وأسلوباً ، ويحللهُ ، وطور إعادة البناء اللغويّ ، حيث يقوم المترجم بإعادة إنتاج النص المحلل مضموناً تحت مراعاةٍ مثلى لكلّ جوانب النص التي تخصّ إيصالهُ ، وفهمهُ"[5] .

وإذا كان جلّ الذين نظَّروا لعمليّة إعادة الإنتاج هذه من واقع كونها تقع ضمن دائرة الفن بالمعنى الواسع لهذه الدائرة، واطلقوا عليها "فن الترجمة"[6] مسمى ينسجم مع حقلها العريض هذا، فإنك لا تعدم وجود من يختلف مع هذا الاصطلاح، أو التسمية، فيراها علماً[7]، أو إبداعاً لا يقلّ عن ابداع المنشئين في شيء، كما هو في حديث درويش عن مترجم كتابه إلى الإسبانية من أنه شريكه في تأليف الكتاب[8].

إنّ منظري هذا الفن، وهم يشدّدون على أهميّة معرفة المترجم للغتين المنقولة، والمنقول إليها معرفة الخبير الحاذق الذي سبر غوريهما، وخبر واقعيهما "حتى يكون فيهما سواءً وغاية"[9]. يؤكدون في الوقت نفسه على أهميّة التخصّص في هذا النقل، وضرورة بسط دائرة المعرفة اللغوية "بمفهومها الأوسع والأشمل الذي لا يقف عند معرفة اللغة مجّردة حسب، إنّما أوجبوا تجاوزه إلى معرفة (الموضوع) أو (الفن) المترجم في الموضوعات الأدبيّة، والفنيّة، وإلى (التخصّص) في الموضوعات العلّمية والفلسفيّة"[10] ليقف المتلقي على ضالته في الحقل الذي يستهويه، أو يعنى به معرفيّاً، وهو مطمئن إلى أنّ الشريك حاذقٌ وأمين، ومتخصّص في حقله، وليس طارئاً عليه.

ومن يستقري أساليب المترجمين في علاقتهم بالمتلقي بوصفه المقصود باللغة المنقول إليها النص يستطيع أن يفرز أسلوبين واضحين من تلك الأساليب هما: المضطرب، وهو القليل، والرصينُ وهو الكثير.

ومع أنّ المضطرب قليل، إلاّ أنه أساء إلى المتلقي، وحرمهُ متعة الوصول إلى المنجز الجمالي المبثوث في المنقول، وشوّة الهدف الذي سعت إليه عمليّة الترجمة، أو عمليّة صياغة المنتج.

إنّ هذا الأسلوب أوقع المتلقي في فوضى الاصطلاحات ، وجعله أسير رغبات الوهن ، والخلل في الفهم ، والاستيعاب ، ممّا ولد اختلالاً في التوصيل . من ذلك مثلاً ما كان في عدد من النصوص المترجمة في موضوعة الجسد[11] من تساهل في اطلاق المصطلحات دون أية مسؤوليّة علميّة ، أو اكتراث بالمتلقي ، ودون بذل أيّ جهد حقيقي في ايجاد المصطلح العربيّ المقابل لما هو في لغة المصدر ، ممّا سبّبَ لبساً في ذهن المتلقي ، وتشويهاً للنصوص ، وخللاً بالمعنى ، وإفساداً لذائقة القراءة .

فمن النحت والتركيب استخدمَ المترجم :

المتعضي - للمتعة العضوية

والنفسدي - للنفس والجسد

والعلاجنفس - للعلاج النفسي

والثناقيمي - لثنائية القيمة

وتكملن النفساني - أي يجعله كاملاً نفسيّاً

واستخدم النسبة على نحو غريب :

فالقربائي - للقريب

والآلوي - للآلة

والارضاوي - للأرض

والذكراني - للذكر

والعرقاني - للعرق

والعضواني - للعضو

والفرداني - للفرد

والعنصراني - للعنصر

وغيرها أيضاً : كالإزائي ، والكلياني ، والماورائي ، والفرداوي ، والجماعوي .

وصرت تقرأ جملاً عليك أن تفكّ طلاسمها مثل :

- رفضُ لهوتة الجسد
- ورفض كهلنته
- وكلينت تلك العلوم الإنسان ، أو وحدتهُ
- وتمظهرات ثورته الظاهرة
- وهرميّة متمرتبة
- والفروق الافهوميّة

ولم يفت المترجم استخدام : الفردنة ، والكهلنة ، والمثلنة ، والجمعنة ، والمشرطنة ، والكلينة ، والنفسنة[12] .

إنّ هذه الفوضى في النحت والتركيب ، والنسبة ، واشتقاق المصطلحات من دون الرجوع إلى معاجم اللغة ، أو معاجم المصطلحات الأدبيّة ، ودون معاناة الفحص والتدقيق ، والبحث عن المقابل العربيّ الصحيح ، أزرتْ بالعمل وأبعدته عن الهدف المنشود من نشره .

أمّا الرصين ، فإنّ من أوليات منهجه التثبت من كلّ شاردة ، أو واردة في متن النص الذي يزمع إعادة إنتاجه . ومتى أتمّ إتقان عملية الهضم ، والتمثّل على نحو من التحقّق والاستحكام . وشعر أنه أحسن فهمهُ ، فإنه لا يتردّد في تسجيل بعض ما يراهُ حريّاً بالكشف ، سواء

أكانَ قد تعلق ذلك بالمصطلح ، أم بالفكر ، أم بالزمن الذي بذل فيه الجهد .

ففي مقدمة كتاب "نظريات السرد الحديثة" تقول مترجمته : "ولقد كان على المترجمة أن تُنفق كثيراً من الجهد ، والوقت ، وأن تستشير كثيراً من معاجم اللغة ، ومعاجم المصطلحات الأدبيّة والنقدية ، وأن ترجع إلى كتب أدبيّة ونقدية كثيرة . وذلك من أجل توفير مقابلات عربيّة لمصطلحات أجنبية دقيقة ، وكثيرة في حقل جديد من حقول الدراسات النقدية . . . . ولكنها أحياناً أخرى ، أرتأت أن تستخدم مقابلاً عربياً مختلفاً ، تعتقدُ أنه أدق في أداء مدلول المصطلح الأجنبي"[13] وهي بذلك تنبّه المتلقي إلى ما سيقع من اختلاف في مدلول المصطلح .

أمّا مترجم كتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" الذي شارك في تأليفه مجموعة من الكتاب ، فإنّه أعلن عن معاناة شديدة في ترجمته للفصل الأخير منه لأسباب عديدة يذكر منها "صعوبة إيجاد مقابل للمصطلح اللساني الغربي الحديث في اللغة العربيّة ، ولتضارب المصطلحات العربيّة المستخدمة (إذ لا يجمع اللسانيون العرب على تبني مصطلح واحد مقابل المصطلح الغربي) ولعدم كفاية الجهد اللساني العربي في العالم الغربي ، ودخول العديد من مفاهيم اللسانيّات ومصطلحاتها في المقاربة النقدية للنصوص الأدبيّة"[14] . وهو بذلك يضع المتلقي في دائرة الكشف ، والاحتراس عند تلقيه الفصل الخامس الموسوم بـ "النقد النصّي" لأنهُ تعلّق تحديداً بالألسنيّة الغربيّة الحديثة التي ما زالت مصطلحاتها مضطربة . وعلى وفق ذلك يعلن عن أسلوب مغاير للأسلوب المضطرب المهزوز الذي مرّت أمثلته في نصوص الجسد .

وإذا كان بعض دارسي هذا الفن أو بعض منظريه قد أشاروا إلى الحرية التي يتمتع بها المترجم أثناء عمليّة الترجمة ، ورأوها بلا حدود ، كما في قولة محمّد عناني : "ليس على الترجمة سيّد"[15] . ممّا تجعلُ بعضنا يرى فيها قدحاً ، فإنّ آخرين عدّوا الترجمة "صعبة ، وأصعب من التأليف"[16] مما يتيح لها مدحاً من جانبٍ آخر .

الحقل الجميل

منذ أن أدرك العرب أهميّة التواصل الثقافي بين الحضارات سعوا إلى الإفادة منها على نحوٍ حثيث ، لا سيمّا الحضارتين اليونانّية ، والفارسيّة .

لكنّ حصيلةّ الاتصال باليونانيّة كانت على نحو أشمل ، فظهرت في مختلف الميادين الإنسانية ، والعلمّية (الصرف) عن طريق الترجمة التي مكنتهم من الإطلاع على تلك المعارف بوصفها نقطة الاتصال الأولى بين لغتيهما قبل أي اتصالٍ آخر بينهما .

ففي الإنسانيات مثلاً نقلوا إلى العربيّة كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، وأفادوا ممّا كتبه بطليموس في الفلك والجغرافية ، كذلك أفادوا مما كتبه أفلاطون وأرسطو في الفلسفة .

أمّا في العلوم والرياضيات والهندسة ، فقد أفادوا من كتابات أرخميدس ، وأقليدس ، وفيثاغورس وغيرهم ، فضلاً عن إفادتهم مما كتبه ابقراط ، وجالينوس في الطب[17] .

ولا غرو ، فإنّ هذا التنّوع والاتساع المعرفي في النقل دلّ على أنّ منهجيّة الانتقاء كانت سليمةً ، حسب القائمون على إجرائها أهمية

رفد المكتبة العربيّة بمختلف الحقول المعرفيّة ، وفقاً للتخصّص الذي ظهر عليه العاملون في حقل النقل ، ممّا مكّنَ المتلقي العربيّ ، والمسلم على حدّ سواء آنذاك من الحصول على ما يشبعُ الرغبة من تفكير الآخر علميّا ، وانسانيّاً .

ومع أنّنا أطلقنا على "بيت الحكمة" لفظة مؤسسة تجوّزاً ، فإنّ مخرجات النقل الثقافيّ والعلميّ كانت أقرب إلى المؤسسّة منها إلى غيرها . لكن يجب ألاّ ننسى الجهود الشخصيّة التي كانت وراءه ، ونعني بها جهود المتخصصّين الذين نظروا للمشروع الذي ابتغوا نقلهُ من حيث ضرورة توافر أكثر من عامل لقبوله ، لعلّ الأهميّة العلميّة له كانت على رأس تلك العوامل ، فضلاً عن كونه سيحظى باحتضان أكبر عدد من متلقيه الطامعين إلى العثور على ما عند الآخر من جديدٍ لا يمتلكونه ، أو من حقل غريب لم يكونوا قد التفتوا إليه .

وهذا عَينُهُ ما تكّرر حصوله في القرن الماضي . حين اضطلعت بعض الرموز الأدبيّة بجهدها الشخصي بعمليّة نقل حقل غرائبيّ سرعان ما أثّر في معظم المبدعين ، والنقاد ، والمثقفين وأعني به حقل ترجمة الأساطير .

أمّا كيف تمّ نقل هذا الحقل المدهش إلى العربيّة ، فإنّ البحث يقتضي الوقوف على المحاولات الأولى التي شكلت المهاد الأول لذلك المولود الجميل ، وأن تطلّب ذلك شيئاً من السرد . لهذا فإنّ تأصيل القول في هذا الجهد الشخصّي يشيرُ إلى أن شعراء حركة النهضة كانوا أسبق من غيرهم في الالتفاف إلى غرائبيّة عالم الأساطير ، لكنّ هذا الجهد ظلّ محصوراً بما تقدمه الأسطورة من عبرة في القص ، وعظة في النتيجة التي تصل إلى المتلقي ، كما لم يحملها أحد منهم فعلاً خلاقاً ، أو توظيفاً فنيّاً ، كما حمّلها شعراء الحداثة فيما بعد .

فالمازني(1889-1949م) حين ترجم قصيدة "الراعي المعبود" لـ "جيمس رسل لويل" لم يكن يعرف أنّ هذا الراعي هو "أورفيوس" وأن حبيبته التي حاول إخراجها من العالم السفلي هي "يورديس" ، إنّما اكتفى بسرد القصّة قائلاً في مقدمة القصيدة : "هي قصّة قديمة ، ولـ "جيمس رسل لويل" قصيدة فيها ، وقد نظمتها بتصرفٍ كثيرٍ بين حذف وزيادة"[18] .

ولا غرو فقد كان همّ المازني من ايراد هذه القصّة الشعريّة تنبيه المتلقي إلى قدرة الراعي الخارقة في العزف ، وعجائبية الحانه :

يسمع الناس صوتهُ فيخرونَ سجوداً لفاتنات الأغاني
فإذا ما رأوهُ عـــادوا فقالوا إنّها خدعـــةٌ من الآذانِ

أمّا العقاد (1889-1964م) فقد كان أكثر اهتماماً من المازني بتفاصيل رموز الأساطير التي نظمها ، وأكثر حفاوة منه بجزئيات الحبكة ، لا سيّما في قصيدة "إكاروس" :

إكاروس هذا مسبحُ الطير فأركبِ وتلك المهاوي من خضارة فأجنب
زوى الغاشُمُ المخدوع عنّا سفينهُ ونادى فنحّى جندهُ كلّ مركب[19] .

لكنه مع ذلك كان واقعاً تحت ما تثيره من عبرةٍ وموعظة ، إذ قال بعد تعريفه الأسطورة : "والأسطورة مجالٌ لاستعراضٍ عبر الشهرة ، والغيرة ، والشهوة ، والطماح"[20] .

وعلى وفق ذلك كانت بعض قصائد إلياس أبي شبكة "في أفاعي الفردوس" نظماً لقصص أسطوريّة ، لكنّها ركّزتْ على الأساطير الدينيّة للكتاب المقدس (العهد القديم) كما في قصيدة شمشون :

ملقيـــه بحســنك المأجــور وادفعـــــيهِ للانتقام الكبيرِ
إنّ في الحسن ، يا دليلة أفعى كم سمعنا فحيحها في سريرِ [21]

ويمكن إدراج محاولات أحمد زكي أبي شادي ضمن هذا الاتجاه العام في الاستعمال .

لكنّ النقلة الكبرى كانت على أيدي شعراء حركة الحداثة ، لا سيمّا بدر شاكر السياب ، الذي أبهرتهُ توظيفات ت .س إليوت للأساطير فنيّاً ، فرغب في الإطلاع على كتاب "الغصن الذهبي" الذي كان إليوت قد أشار إلى أهميته الكبيرة في تجربته الشعريّة ، ولمّا لم يكن الكتاب مترجماً ، فإن جبرا ابراهيم جبرا قد حقّق لصديقه بدر تلك الرغبة على مرحلتين ، ففي خريف عام 1954م ترجم فصلين من المجلد الرابع منهُ ، ونشرهما في العدد الأول من مجلة "الفصول الأربعة"[22] بعنوان "أدونيس" ثم ما لبث جبرا أن نشر ترجمته الكاملة للمجلّد الرابع من المجلّدات الأثني عشر للغصن الذهبي بطبعته الموسعة سنة1957م بالعنوان نفسه "أدونيس"[23] فكانت أن تحققت رغبة بدر كاملةً .

إنّ هذه الترجمة لفتتْ انتباه المثقفين إلى الأهميّة الكبرى للعالم السحريّ العجيب للأساطير ، وجعلتهم يقفون على معنى الطقوس التي كان يمارسها البدائيون من بابليين ، ومصريين ، وفينيقيين ، وإغريق ، وكانت هذه الطقوسُ وسيلةً لهدف جماعي هو محاولة السيطرة على خصوبة الطبيعة المتجسدّة في النّبات والحيوان ، والإنسان ، وهي محاولة لتعليل موت الحياة الزراعيّة والحيوانية ، وعودتها من خلال تعاقب الفصول .

وقد ربط الإنسانُ البدائي بين موت الحياة وعودتها من جهة ، وبين الآلهة التي تتحكم في الطبيعة ، وتخضعها لسلطانها من جهة أخرى ، وجعل الطقوس ترتبط بأسماء الآلهة ، وتمارس من خلالها[24] .

إنّنا نظنّ كلّ الظن أنّ بعض المترجمين التفتوا إلى عالم الأساطير هذا مثلما التفت إليه الشعراء ، فكانت أن بدأت عمليات النقل في هذا الحقل تترى ، إذ ترجم جبرا ابراهيم جبرا "ما قبل الفلسفة"[25] سنة 1960 م ، وترجم سمير عبد الحميد "قصص من اليونان القديمة"[26] العام 1966م ، ثم ترجم ثروت عكاشة "مسخ الكائنات" (27) سنة 1971م ، وأعقبهُ بترجمة "كتاب الحب" .

ثمّ تَمّتْ ترجمةُ "الغصن الذهبي"[28] سنة 1971م باشراف د .أحمد أبي زيد (وكانت هذه الترجمة هي للجزء الأول من التلخيص الذي وضعهُ جيمس فريزر نفسه للكتاب الضخم ذي المجلدات الاثني عشر) .

ثم تبعه د . أحمد عبد الحميد يوسف بترجمة كتاب "أساطير العالم القديم"[29] سنة 1974م .

أما كتاب الدكتور عبد الغفار مكاوي "سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان"[30] فهو خلو من زمن الطباعة .

فضلاً عن نشر مئات المقالات المترجمة في هذا الحقل ، ممّا هيأ للمتلقي متعة القراءة ، والإطلاع على الأثر العميق لطقوس الإنسان البدائي ، وشعائره الحيويّة ، وتمكينه من تكوين إلمام ما في علم دراسة الجنس البشري البدائي .

غير أنّ أهمّ ما تمّ تحقيقهُ من نقل في هذا الحقل هو "ديوان الأساطير سومر وأكاد ، وآشور"[31] . الذي نقله إلى العربيّة قاسم الشواف ، وقدم

له وأشرف عليه أدونيس ، لأنهما يهدفان كما يقول أدونيس "إلى تقديم الأساطير في عشرة أجزاء منذ البدايات الأولى في سومر بين أحضان دجلة والفرات ، وفي سورية ، والجزيرة العربيّة ، وانتهاءً بمصر ، وضفاف نيلها العظيم" وهذا الاهتمام الناشئ بالأسطورة كما يراهُ أدونيس "هو دليل نضج وتفتح ، وهو ما يمكن تسميتهُ بانقلاب معرفي ونظري"[32] وهو جهدٌ كَبيرٌ كأن ينبغي أن تحتضنه مؤسسةٌ ثقافيّة كبيرةٌ ، لتسهيل نشره ، وجعله في متناول الجميع .

ولعلّ ما جاء في مقدمة الكتاب الأول من أنّ "الأسطورة دفء للعقل وللجسد - مما يذكر به الشاعرُ الفرنسيُ (باتريس دولار دوبان) في عبارته الجميلة : "الشعب الذي لا أساطير له يموتُ من البرد"[33] خير دليلٍ على أهميّة هذا الحقل .

وأخيراً ، فإننا ندعو المجلس الأعلى للثقافة بهذه المناسبة العلميّة أن يكلّف فريقاً من المترجين لنقل الجزء الثاني من "الغصن الذهبي" إلى العربيّة ، وإعادة طبع جزئه الأول المطبوع سنة 1971م ، وتقديم الكتاب كاملاً للمتلقي العربي مشاركةً في تحقيق الانقلاب المعرفّي عملياً* .

هوامش الدراسة:

(1) ينظر : د . عادل زيتون : بيت الحكمة رمزٌ للحوار بين الحضارات ، 57 ، مجلة العربي الكويتية ، ع 543 - فبراير 2004م .

(2) من مقدمة المترجم ، 5 ، ط1 ، نشر دار الحكمة ، لندن ، 2003م .

(3) بدلالة محسن الرملي : شخصيّة المترجم في الرواية ، 5 ، مجلّة الاغتراب الأدبي ، ع 51 ، لسنة 2002 ، لندن .

(4) حوارٌ مع (أمبرتو إيكو) أجراه : فرنسوا - بيرنارد ، وترجمهُ إلياس فركوح في "ما هذا البيت المشترك؟" 163 ، ط1 ، دار أزمنة ، عمّان ، 1996م .

(5) ولفرام ويلز "علم الترجمة المشاكل والطرق" بدلالة كريم الأسديّ ، "ترجمة الشعر الألماني إلى العربيّة" مجلة الاغتراب الأدبي ، ع 50 لسنة 2002 - لندن .

(6) ينظر الأمثلة :

أ- فن الترجمة ، د . محمد عوض محمّد ، معهد البحوث والدراسات العربيّة ، القاهرة ، 1969م .

ب- فن الترجمة في الأدب العربي ، محمد عبد الغني حسن ، الدار المصريّة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1969م .

ج- فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة ، د . صفاء خلوصي ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1982 م .

د- فن الترجمة "س .فلورين" ترجمة د . حياة شرارة ، الموسوعة الصغيرة بغداد ، 1979م .

هـ- فن الترجمة ، محمد عناني ، مكتبة لبنان والشركة العالميّة للنشر ، لونجمان ، 1992م .

(7) وسم (ولفرام ويلز Wolfram Wills) كتابه بـ"علم الترجمة ، المشاكل والطرق" ينظر : كريم الأسدي : ترجمة الشعر الألماني إلى العربيّة ، مرجع سابق .

(8) ينظر : هامش رقم 3 من هذه الدراسة .

(9) الجاحظُ : الحيوان 1 :76 تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربيّ ، بيروت ، ط3 ، 1969م .

(10) د . يوسف حسين بكار : الترجمة الأدبيّة إشكالبات ومزالق ، 76 ، ط1 ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت 2001 م .

(11) ينظر " : هاشم الحاجي (الجسد . نصوص مترجمة) طبع بالمطبعة الأساسيّة ، منشورات نقوش عربيّة (د .ت) تونس .

(12) نفسه ، وفي معظم صفحات الكتاب .

(13) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمّد ، 13 ، ط1 ، منشورات المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997 م .

(14) مجموعةٌ من النقاد : مدخل إلى مناهج النقد الأدبيّ ، ترجمة د . رضوان ظاظا ، ومراجعة : المنصف الشنوفي ، 10 ، سلسلة عالم المعرفة ، 221 ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت - مايو / آيار ، 1997 م .

(15) بدلالة يوسف حسين بكار ، الترجمة الأدبيّة اشكاليات ومزالق 8 ، مرجع سابق .

(16) القولة لصاحب المقتطف الدكتور يعقوب صرّوف ، ينظر : يوسف حسين بكار ، 71 ، مرجع سابق .

(17) ينظر : د . عادل زيتون : بيت الحكمة رمز للحوار بين الحضارات ، 59 ، مرجع سابق .

(18) ديوان المازني ج2 ، 161 ، مط محمد محمد مطر ، القاهرة ، 1947 م .

(19) ديوان العقّاد ج5 : 414 من المجلّد الأول ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت (د .ت)

(20) نفسه 414 .

(21) ديوان "أفاعي الفردوس" 21 ، منشورات دار المكشوف ، بيروت ، 1948م .

(22) مجلّة ثقافية سياسيّة جامعة ، صاحبها الشاعر بلند الحيدريّ ، وقد أوقفتها السلطات العراقيّة بعد صدور عددها الأول هذا في خريف عام 1954 م .

(23) دار الصراع الفكري ، بيروت ، 1957م .

(24) ينظر : الأسطورة في شعر السيّاب ، عبد الرضا عليّ ، 51 ، ط2 ، دار الرائد العربيّ ، بيروت ، 1984 م .

(25) هـ . فرانكفورت (وآخرون) ما قبل الفلسفة ، منشورات دار مكتبة الحياة ، فرع بغداد ، 1960م .

(26) بيترلن "قصص من اليونان القديمة" ، الدار المصرّية للتأليف والترجمة ، القاهرة ، 1966م .

(27) أوفيد "مسخ الكائنات" الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1971م .

(28) جيمس فريزر (الغصن الذهبي) ترجم باشراف د . أحمد أبو زيد ج1 ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971م .

(29) صمويل نوح كريمر (أساطير العالم القديم) الهيئة المصرّية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1971م .

(30) عبد الغفار مكاوي (سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان) دار المعارف بمصر (د .ت) .

(31) ديوان الأساطير ، نقله إلى العربيّة وعلّق عليه قاسم الشّواف ، قدم له وأشرف عليه : أدونيس ، ط1 ، دار الساقي ، بيروت 1996 م .

(32) و (33) من الاستهلال الذي كتبه أدونيس لديوان الأساطير ، تنظر الصفحات : 9-8-7 .

* لم يشأ الباحث أن يدرج الملاحم ضمن ترجمة الأساطير ، لكون الملاحم لا تعنى بشعائر الحياة الطقوسيّة من جانب ، ولاختلاط الحقائق التاريخيّة فيها بالأساطير من جانب ثان ، فضلاً عن كون الملاحم قصصاً شعريّة تروي بطولات رموزها القوميّة .

ولا فرق بين الملاحم ، سواء أكانت عراقية مثل (ملحمة كلكامش) أم كانت يونانية مثل الإلياذة والأدويسّة ، أم كانت رومانية مثل (الانيادة) أم كانت هندية مثل ملحمتي الهند (المهابهاراتا و الرومانايا) أم كانت فارسيّة مثل (ملحمة الشاهنامة) فكلّ الملاحم تختلط فيها الحقائق بالأساطير ، وتحتفي بأبطالها القوميين ، فتسبغ عليهم صفات خارقة .

2

سيّابيّات

- الثورةُ في بواكير شعر السيّاب
- رسائلُ السيّاب تذيع أسرارهُ وتترجم له من جديدٍ
- منطلقات السيّاب النقديّة

الثورةُ في بواكير شعر السيّاب

في مقدمته التي كتبها لديوانه الثاني "أساطير"[1] عام 1950م تعرض السيّاب لرسالة الفنان في المجتمع فقال : "أنا من المؤمنين بأن على الفنان دينا يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيشُ فيه . ولكنني لا ارتضي أن نجعل الفنان وبخاصة الشاعر - عبدا لهذه النظرية .

والشاعر إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها . فلا بد من أن يُعبر عن آلام المجتمع وآماله . دون أن يدفعه أحد إلى هذا كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعمق أغوارها أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع . وبالإضافة إلى ديوانين من الغزل أصدرتهما . أزهار ذابلة وهذا الديوان لا تزال لدى مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي والإنساني, . ستطبع في المستقبل القريب"[2] .

ولو دققنا النظر في الفقرة الأخيرة من قوله . لتبين لنا أن السيّاب كان يريد القول بأنه قد كتب كثيراً من القصائد السياسية الثورية . غير أنه كان متردداً في نشرها ، لئلا تتخذ منها السلطة -آنذاك- ذريعةً لمطاردته واعتقاله ، ولعل ما يؤكد هذا الرأي ، تسميته لها ، بالشعر الاجتماعي والإنساني في المقدمة المشار إليها ، وفي الإعلان الذي وضعه آخر ديوان (أساطير) عن قرب صدور ديوانه الجديد "زئير العاصفة" حيث ذكر عنه : "الديوان الاجتماعي الذي سيصدر إلى الأسواق للشاعر بدر شاكر السيّاب"[3] .

ويبدو أن عدم نشره لزئير العاصفة ، كان تأكيداً آخر لذلك التردد الذي أشرنا إليه . ومن يستقرئ ظروف حياة السيّاب ، وبخاصة الحياة

السياسية الأولى ، يجد نفسه قانعاً بتردد السيّاب هذا في عدم نشره لشعره الثوري في ذلك الحين . فقد كان مرصوداً ، ومحاصراً من جواسيس السلطة العميلة . وأنّ قيامه بهذا النشر معناه إعطاؤهم مبرراً جديداً للقبض عليه وسجنه . . كيف لا! وهو المعروف بميوله الثورية والقومية ، مذ كان في دار المعلمين العالية ، حين فصل سنة واحدة من الدار في كانون الثاني عام 1946م اثر تزعمه لتظاهرة طلابية . إلى جانب أنه فصل من وظيفة التدريس في كانون الثاني عام 1949م بتهمة الانتماء الحزبي وزج به في السجن[4] ولم يخرجْ منه إلا ليكون مرصوداً مراقباً .

نخلص من هذا إلى أنّ السيّاب لم يكن يرى الوقت مناسباً لنشر شعره السياسي الذي كان يلقيه في المناسبات الوطنية والقومية خلال الأربعينيات . لهذا كان علينا أن نعود إلى بواكير شعره الذي نشر ، وإلى رسائله التي وجهها إلى أصدقائه في الأربعينيات لنقف على أهم تلك القصائد ، لنعطي صورة قريبة لشعره الثوري آنذاك . بموضوعية وحيدة علمية .

حين فصل السيّاب سنة من دار المعلمين العالية عام 1946 غادر بغداد إلى أبي الخصيب . منتظراً انتهاء مدة الفصل ، ليعود ثانية إلى بغداد . وفي هذه الفترة كتب قصائد كثيرة (متنوعة) وبعث بقسم كبير منها إلى صديقه خالد الشواف[5] غير أن ما يهمنا من هذه الفترة هو قصائدهُ الوطنية والقومية . فبعد تدقيق ومراجعة لما وقفنا عليه من تراثه المتوافر لدينا ، والمنشور وجدنا أن بواكير قصائده السياسية كانتا قصيدتي "غادة الريف" و"رثاء فلاح" حيث كتبتا بعد الفصل مباشرة . لأنه حين بعث برسالة إلى خالد الشواف -بعد فصله- وضمنّها قصيدة (زهرة ذاوية) المؤرخة في 1946/2/7 قال : "فلا تزال

لدي قصيدتان اجتماعيتان . إحداهما تقارب التسعين بيتاً ، والأخرى تزيد على الثلاثين . عنوان الأولى "غادة الريف" والثانية "رثاء فلاح" ساوافيك بهما في الرسالة القادمة"[6] ، وهذا يدل على أن هاتين القصيدتين . تعدان من بواكير شعره السياسي . إذ لم يسبق له أن أشار في جميع رسائله - بعد الفصل- إلى أية قصيدة سياسية قبل هذا التاريخ . باستثناء قصيدة "شهداء الحرية"[7] ولو عدنا إلى تينك القصيدتين[8] لوجدنا أن "غادة الريف" قصيدة رومانسية مغرقة في الحزن والعذاب ابتداء من مطلعها :

غادة الريف يا شعاعَ الأماني
في دجى الكوخ .. في ظلام الزمانِ

حيث يصور الشاعر ما تعانيه تلك الغادة من ألم وحزن وضير . فقد كانت تسكن كوخاً قريباً من قصر شيخ مترف . لكنها كانت تعاني من جوع ممض وفقر مدقع . فتذهب إلى ذلك القصر ، وفي نيتها أن تزلزله على ساكنيه الطغاة . ليتبينوا ما يعانيه الجياع :

فاذهبي يا ابنة الجياع إلى القصر
وعودي بعاطرات الأماني
اطرقي بابه بكفٍّ ستدميها
على بابه يدُ الحدثانِ
ويكِ هزيه زلزلي صمتهُ ، سوميه
ما شئتِ من ضروبِ الهوانِ
إنها هزة الجياع المناكيد
تَريعُ الطغاة في كل آنِ
هزة باتَ صوتُها يذرع الغيبَ
ويومي لبائعِ الأكفانِ

غير أن ذهابها كان بمثابة النهاية لها . حيث أغواها صاحب القصر بالأماني ومعسول الكلام والوعود . والغنى والترف . ملوحاً بالزواج ، وحين ارتضت ما عرضه عليها . سقطت كزهرة ذاوية . إذ تخلى عنها ورفض حتى الاعتراف بالوليد الذي أنجبته ، فالتهمها المرض . وجف ثدياها ، ولم تستطع إطعام طفلها ، فعادت إلى الكوخ مرة ثانية ، منتظرة الموت ، لأنه خير منقذ لها ، وبعد أن فارقت الحياة لحق بها وليدها أيضاً . كشهيدين في ساحة الظلم :

نـوّحـي دونَ قـبـرهِ يـا أمـانـي
واسكـبـي الـدمع يـا عـيـونَ الغـوانـي
واغمري مضطجع الشهيدين يا شمس
وغـطـي ثـراه بـالأرجـوانِ
واخفضي الهمسَ يا رياحُ وكفي
عـن مـسـاعـيك يـا خـطـى الرعـيـانِ
وامض يا شعر لا تقلْ عنهما شيئاً
ولا تـدعُ راقـداتِ المـعـانـي

بلغ عدد أبيات القصيدة خمسة وثمانين بيتاً ، فهي كما قال :

(تقارب التسعين بيتاً) غير أنها على الرغم من طولها كانت قصيدة تقليدية ، عادية حاول الشاعر فيها أن يقترب من أسلوب الشاعر أبي شبكة في "أفاعي الفردوس" فلم يفلح ، لاختلاف الرؤية والموضوع ، وقد اعتمد السياب في بعض أبياتها على "الديالوج" وبخاصة عند إيراد المحاورة بين (غادة الريف) وبين (صاحب القصر) وكانت محاورات ضعيفة النفس ، سرعان ما يتركها الشاعر إلى الوصف ولعل ثورة

السياب على أصحاب القصور كانت واضحةً بشكلٍ مكشوف ، فهي ثورة مبطنة أراد بها إسقاط غضبه على الملاكين المترفين من طغاة القوم الجناة ، وأذناب العهد المباد ، فقد كان يدعو (من خلال غادة الريف) الجماهير إلى الابتسام كلما زاد الظلم عليها ، لأن زيادته ستؤدي في النهاية إلى خلاصها مما هي فيه :

واصبري أن طغى من القوم طاغ
وابسمي أنّ جنى على الكوخ جانِ

إنّ الظلم سيجعل من المظلومين ثواراً ، يشقون قبور من أذاقهم الهوان :

أيها الظلمُ يا ربيبَ المقاصيرِ
بناها لغيرهِ كلّ بانِ
أيها الظلمُ يا شباةً صنعناها
فعادت مع العدى في الطعانِ
حامل الفأس قادرٌ أن يشقَ القبرَ
للظالمين بعد الهوان

أما قصيدة "رثاء فلاح" التي يقول في مطلعها :

أيها الحاصدُ المعنَّى يجوب السهلَ
مستوحداً حزينَ الغناءِ

فقد جعلها تدور حول رثاء كل الفلاحين المضطهدين الذين يعانون من قهر الإقطاع وظلمه ، مشكلاً من خلالها صورتين : الأولى ، صورة نعش الفلاح الكادح ، قتيل الجوع والحرمان والعناء . والثانية ، صورة

نعش صاحب القصر ، المتسلط الذي أذاق الفلاحين الهوان . . . ومن خلال تينك الصورتين وما يضفي عليهما السيّاب من مرارة وسخرية ، تعيش انتصار السيّاب للجياع ، وثورته على المتخومين أصحاب الكروش المترهلة . فالفلاح الكادح الذي أماته الجوع ، وصرعه العناء ، كان مطعم الورى بغير تبجح وبنكران ذات ، وعلى الرغم من أنه عاش عارياً لا يملك حتى الرداء ، فإنه كان عنوان الخير والغنى . فقد اكتسى الإقطاعيون من خلال عرقه ، وشبعوا من خلال ما قدمته لهم يداه ، وعطاؤه يعرفه جذب الصحارى أيضاً . فقد كساه وحلاه بالزهور والخضرة انه مخصب الثرى المجدبة ، وعلى الرغم من كل ذلك العطاء ، فإنه حين يموت لا أحد يبكيه من الشعراء ، ولا يندبه وفيّ من الأوفياء . اللهم إلا أطفاله الذين أحسوا الفقد الحقيقي :

انه النعشُ ، إنه الكادح المنـ
ـكودُ يمضي إلى الردى والفناءِ
انه مطعم الورى وهو من راح
قتيلَ الطوى ، صريعَ العناءِ
انه الخير والغنى ، انه الكاسي
وان عاشَ عارياً من رداءِ
سل إذا شئت عنه جدب الصحارى
كيفَ حلاه بالزهور الرضاءِ
انه المخصب الثرى أنه أنت
فسل عنه معشر الأغنياءِ
مات لا شاعر من القوم يبكيه
ولا نادبٌ من الأوفياءِ

أما صاحب القصر ، فإن نعشه يغطى بعلم الدولة ، ويهرع لرثائه تجار القوافي وهم يثقلون أصواتهم بنشيجهم العالي ، إلى جانب أن النعش يكون محمولاً على مدفع ضخم يسيرُ به سيراً وئيداً ، وكأنه حداء رهيب ، وترى حشد المشيعين خلفه ، وكأنهم قطيعٌ واجم الأنفاس يسير خلف رعاته . أن الشاعر ليستغرب من هذا الموكب القميء ، فيستفهم أن كانت السماء قد أخطأته بعينها :

أمس قد مات صاحبُ القصر فانحلَّ
على نعشهِ نسيج اللواءِ
واغتدى كل (تاجرٍ بالقوافي)
يثقل الصوت والصدى بالرثاءِ
واعتلى النعش هامة المدفع الضخم
وئيد الخطى رهيب الحداءِ
سار والحشد خلفه واجم الانـ
ـفاس مثل القطيع خلف الرعاءِ
ذاك والله موكب للظلاماتِ
فهل أخطأته عين السماءِ

ثم يؤكد الشاعر أن موت صاحب القصر لم يكن ليفيد أحداً - غير وارثيه - كما هي الحال عندما كان حياً ، لهذا يرفع صوته متسائلاً عما قدمه في حياته للناس ، هل شقّ جدولاً ينبت الزهر على جانبيه كما الفلاح؟ أم هل سقى السنبل النضير فجعله أوفى غذاء للناس ، ان الشاعر يتساءل عما سيخسره الوجود لو أن جميع الأغنياء قد توفاهم الله . . هل سيبقى الجائع بلا زاد ؟ أم سيبقى العريان دون كساء؟ أنَّ

الوجود لن يخسر شيئاً في هذا الموت ، إنما يخسر حين يموت الكادحون ، لأنهم عنوان الوجود والبقاء :

ويك ما يخسرُ الوجودُ إذا ما
مات من في الوجودِ من أغنياءِ؟
أيما جائع سيبقى بلا زادٍ
وعريان لا يرى من كساءِ؟
إنما يخسر الوجود إذا ما
غالت الكادحين كفُّ الفناءِ

من كل ما تقدم تتضح لنا ثورة السيّاب ، فقد كانت ثورةً على الجوع والقهر والعري ، ولما كان الأغنياء أصحاب القصور هم المتحكمون في رقاب الفقراء والكادحين ، فلا بد إذاً من كشفهم وتعريتهم ، كي تتعرف الجماهير على حقيقة الصراع الذي تعيشه ، لأنه صراعٌ طبقي أزلي -كما كان يراه- لهذا رأينا السيّاب في تينك القصيدتين حريصا على تأكيد فكرته هذه ، بحيث الفناه عدواً لدوداً لأصحاب القصور ، من الإقطاعيين والمتنفذين ، نصيراً ثابتاً للفقراء والكادحين والمضطهدين .

وبعد عودة السيّاب إلى دار المعلمين العالية خريف العام 1946م ، بدأت تجربتهُ الشعريةُ تكتسبُ أولى خطوات نضجها ، فكتب قصيدته المشهورة "هل كان حباً" في 1946/11/29 ، حيث عدت أولى تجارب الشعر الحر . كذلك فإن تجربته السياسية ، بدأت هي الأخرى بالنضوج ، بحيث راح يشارك في شعره الثوري في كل انتفاضة وتظاهره وطنية وقومية ، وحين حل يوم الوثبة الوطنية الكبرى في 27 كانون

الثاني عام 1948 احتجاجاً على معاهدة (بورتسموث) الجائرة ، وجدنا بدراً يقذف بكل ثقله فيها ، إلى جانب غيره من شعراء الوثبة (كالجواهري وبحر العلوم . .الخ)

فكتب قصيدة (عربد الثأر فاهتفي يا ضحايا)[9] التي يقول مطلعها :

بسمةَ النور في ثغورِ الجراحِ
أنتِ قبل الصباحِ نجمُ الصباحِ

وجعلها تدور حول محور الوثبة ، وبطولات الشعب العراقي ، حين تصدى بكل شجاعة لرصاص العملاء أذناب المستعمر ، فقدم الضحايا قرابين على مذبح الحرية ، من أجل إسقاط تلك المعاهدة الجائرة :

جَرَّدَ البغي خنجراً في دجى الليل
وأهوى على الحمى المستباحِ
فاهتدتْ أمةُ على لمعة النصلِ
وقدٍ عبَّ من دماءِ الأضاحي
واستضاءت ببسمةٍ من شهيدٍ
ومشت فوق معبرٍ من جراحِ

في هذه القصيدة رثى السياب شهداء الوثبة ، وعدَّهم العيون التي أبصر بوساطتها الشعبُ الظلمَ عارياً ، والطواغيت أوراقاً تذروها الرياح ، وخصَّ المقطع الأخير منها لرثاء الشهيد جعفر الجواهريّ :

جعفرَ الحقِّ ، يا نشيدَ البطولاتِ
تُغنيه تحت ظلِّ الصفاحِ
مُدَّ من قبركَ المدمى بيمناكَ
فما زلتَ حاملَ المصباحِ

أنتَ مزّقتَ ظُلمة الليلِ بالنورِ
فـلا تَـهْـنَ مـقـلـةُ الـسـفـاحِ

والملاحظ أنه السيّاب في هذه القصيدة ه ، غيرهُ في القصائد السابقة ، فقد أضحى الصراعُ عنده ليس صراع القصر والكوخ ، وإنما هو صراعُ بين شعب مكبلٍ بالحديد والنار ، ومستعمرين وآذناب وعملاء ، لذا فإنّ ثورتهُ هنا كانتً من أجل الحرّية والاستقلال الوطني ، إلى جانب أنّ القصيدة كانت تُعبر عن عام مشترك ، وليسَ عن روية فردّية ، وهذا ما جعلها تمتلك وحدتها العضويّة إلى حدٍ ما .

وحين دُعي السياب إلى الحفلة التأبينيّة التي أقامتها الشبيبة الكردّية في ملهى الجواهريّ يوم الجمعة 1948/3/16م ، ألقى قصيدة ثورية أسماها بـ "وحي النيروز"[15] قال في مستهلّها :

طـيـفُ تحـدّى بـهِ الـبـارودُ والـنـارُ
مـاحـاكَ طـاغٍ ومـا اسـتـبـنـاهُ جـبّـارُ

حيثُ استغلَّ تلك المناسبة التي تشير إلى ثورة "كاوه الحدّاد" على الطاغية "الضحّاك" ، مذكراً بيوم الوثبة الوطنيّة ، موكداً أنّ الوحدة الوطنّية بين العرب والأكراد هي حجر الزاوية في أيّ نضال يخوضانه ضد القهر ، لأنّ الكرديَّ مظلومٌ كأخيه العربيّ ، لأنهما مستغلّان (بفتح الغين)- في الجبل والسهل- من عدوٍ مشتركٍ واحد مازال يدميهما بالسياط غدراً :

كـاوا كـيـعـربَ . . مظلومٌ يَـمُـدُّ يداً
إلـى أخـيـهِ ، فـمـا أنْ يـهـدرَ الـثـارُ
والمستغلانِ في سهلٍ وفي جبلٍ
يـدمـيـهـمـا بـالـسـيـاطِ الـحـمـر غـدّارُ

سالتْ دماؤهما في السوطِ فامتزجتْ
فلن يُفرقهما بالدّسِ أشرارُ

منتهياً إلى أنّ عيد نيروز لن يصبح عيداً حقيقياً ، إلاّ إذا تحرّرَ العراق من محتلهِ الغاصب :

يا فرحةَ العيدِ ما في العيد من مرح
حتى تُحرّرَ من محتلها الدارُ

وهذه القصيدة لا تختلف عن سابقتها موضوعاً ونسيجاً ، بل لعل أكثر قصائد السيّاب التي كتبت في تلك الفترة تكاد تكون قريبة من بعضها ، لأنها كانت قد كتبت بفعل حدث عظيم ترك بصماته على الحياة والشعر بشكل واضح . بحيث يجد القارئ المطلع أن معظم شعر السيّاب في تلك الفترة كان منصباً على مقارعة المستعمرين وأذنابهم من العملاء . مذكراً بوثبة الشعب الوطنية ، مشيراً إلى أن الثورة في طريقها إلى إعلان ساعة الصفر ، فمثلاً لو عدنا إلى قصيدته "حطمت قيداً من قيود"[11] لوجدناها لا تختلف عما سبق وأشرنا إليه ، فهي حديث عن الانتفاضة وعن الإرهاب الذي قوبلت به :

ومشتْ لتفرضَ بالحديد قيودها
والنارِ ، "شرذمةٌ" [من][12] الاجراء
حتى انتفضتْ ، فلا الرصاص مزمجراً
يثني خطاك ، ولا "الوعيد" النائي
ووقفت تهزأ بالمنايا ، عاضداً
عزم الشباب بصبيةٍ ونساءِ
ووقفت تدفع بالحجارة والحصا
كيد الطغاة . . . وباليدِ العزلاءِ

منتهياً إلى أن الشعب لا يرضى بغير جلاء المحتلين والأذناب :

قل للخليفة أن شعباً واعياً

هيهات أن يرضى بغير جلاءِ

وهكذا الحال في كل قصائد تلك الفترة ، كقصيدة في "يوم فلسطين"[13] و "أعاصير"[14] و "دجلة الغضبى"[15] و "مأساة الميناء"[16] وغيرها مما كتبه في نهاية الأربعينيّات . إلا أن المتتبع لشعر السيّاب يحس بتحول جديد في تجربته الشعرية ابتداء من بداية الخمسينيّات . حيث يتجه إلى كتابة القصيدة المطولة ، وهو اتجاهٌ جديدٌ في بناء القصيدة الحديثة ، ولعل هذه الفترة بالذات هي التي جعلته يشتهر قومياً ، من خلال ما أنتجهُ من شعر أثبت به ريادته للتجديد ، شكلاً وموضوعاً ، إلى جانب كونه أول شاعر يوظف الأسطورة في الشعر العربي ، توظيفاً فاعلاً ، أدرك القارئ أنها كانت نهجاً أثرى العمل الشعري ، وأضفى عليه دماً جديداً ، لاءم فيه بين تجسيد البدائي لتأمله ، وطموح الإنسان الحديث في إعادة خلق عالمه .

وباستثناء مطولته (فجر السلام 1951)[17] فان مطولاته الثلاث "حفار القبور"[18] و "المومس العمياء"[19] "والأسلحة والأطفال"[20] تعد أغنى تجربة فاعلة عرفها الشعر المعاصر ، ولكون تلك المطولات قد درست - باستفاضة- ، إلى جانب كونها تحتاجُ إلى مساحة لا تسعها مقالة ، فإننا نكتفي بالإشارةِ إليها[21] مؤكدين أن الشعر العربي المعاصر ، لم يعرفْ ثورة كما عرفها عند السيّاب .

الهوامش:

(1) منشورات دار البيان مطبعة الغريّ الحديثة في النجف - 1950 .

(2) مقدمة "أساطير" ص 8 .

(3) غلاف "أساطير" ص 95 .

(4) ينظر : ايليا حاوي "بدر شاكر السيّاب" دار الكتاب اللبناني ، بيروت (د .ت) ج1 ص 8-7 .

(5) ينظر : ماجد السامرائي ، رسائل السيّاب (دار الطليعة) بيروت 1975 ، ص33-52 .

(6) نفسه من رسالة إلى خالد الشواف ص 37 .

(7) التي رثى فيها شهداء حركة مايس القومية (1941) التي قادها رشيد عالي الكيلاني ، وهم "صلاح الدين الصباغ ويونس السبعاوي وفهمي سعيد ، ومحمود سلمان" .

والقصيدةُ وأن كانت تجسدُ المشاعر القومية ضد الإنكليز ، وتنتصرُ لحركة مايس ، إلا أنها تدل على أن الشاعر الذي كان عمره آنذاك خمس عشرة سنةً ، كان واقعاً تحت تأثير الدعاية النازية . فلم يكن بعد قد خبر السياسة ، وفهم حقيقة الصراع ، لذا جاء قوله "ولكن في برلين ليثاً يراقبه" بفعل تلك الدعاية ، وما قاله في هذه القصيدة :

أراقَ عبيد الإنكليز دماءهم
ولكن دون النار من هو طالبهْ

أراق ربيب الإنكليز دماءهم
ولكن في برلين ليثاً يراقبه

رشيد ويا نعمَ الزعيم لأمةٍ
يعيثُ بها عبدُ الإله وصاحبه

لأنت الزعيمَ الحق نبهتَ نُوّما
تقاذفهم دهراً توالت نوائبُه

ينظر : د . إحسان عباس (بدر شاكر السيّاب ، دراسة في حياته وشعره) دار الثقافة . بيروت ، 1969 ص 36-35 .

(8) نشرتا ضمن مجموعة (أعاصير) جمع وإعداد عبد الجبار العاشور ، وزارة الأعلام ، بغداد 1972م ص 71 ن 39 .

(9) نشرتْ في مجموعة (أعاصير) ص 9 .

(10) نشرتْ في مجموعة (الهدايا) دار الكتاب العربي ، طرابلس ، ودار العودة بيروت 1974 ص13 . وذكر عبد الإله احمد أنها نشرت في جريدة (السلام) في العدد 19 السنة 1 ، 24 آذار 1948 (ينظر : الهدايا ص 10) .

(11) نشرت في مجموعة (أعاصير) ص 15 ، وذكر عبد الإله احمد أنها سبق وأن نشرت في جريدة السلام العدد 14 ، السنة 1 ، 18 آذار 1948 ، بعنوان مخالف ، هو (الجلاء) وهذا العنوان (الجلاء) أقرب إلى القصيدة من عنوانها التي نشرت فيه في (أعاصير) لأن السيّاب كان قد اختتم به القصيدة ، مطالباً بالجلاء ينظر : الهدايا ، ص 10 .

(12) كلمة [من] أضفناها نحن ، كي يستقيم الوزن ، ويبدو أنها سقطت سهواً .

(13) أعاصير ، ص 25 .

(14) نفسه ص 31 .

(15) نفسه ، ص 45 .

(16) نفسه ص 53 .

(17) نشرتْ مع دارسة د . إحسان عباس لها في كراس خاص بعنوان (فجر السلام) ، دار الكتاب العربي ، طرابلس ، ودار العودة . 1974 وسبق أن نشرها عطا الشيخلي في كراس خاص (د .ت) إلى جانب أنها نشرت في مجموعة هديل الحمام (د .ت) ينظر : د . احسان عباس (بدر شاكر السياب) دراسة في حياته وشعره ص 149-158 .

(18) نشرت في كراس خاص في بغداد سنة 1952 واعيد نشرها في ديوان (انشودة المطر) دار مجلة شعر ، بيروت 1960 .

(19) مطبعة دار المعرفة بغداد 1954 وأعيد نشرها في ديوان (أنشودة المطر) ، دار مجلة شعر ، بيروت ، 1960 .

(20) منشورات مطبعة الرابطة ، بغداد 1954 وأعيد نشرها في (أنشودة المطر)

(21) من هذه الدراسات : د . إحسان عباس (بدر شاكر السيّاب) دراسةٌ في حياته وشعره ودراسة د . عيسى بلاطة (بدر شاكر السيّاب) حياته وشعره ، دار النهار بيروت 1971 ودراسة إيليا الحاوي (بدر شاكر السيّاب) دار الكتاب اللبناني بيروت (د .ت) جزء (1) .

رسائل السياب تذيع أسراره وتترجم له من جديد

كان بدر شاكر السياب (1926-1964م) أبرز رائد في جيل الحداثة الشعرية ، لكونه أول شاعر أدخل الأسطورة في الشعر الجديد "التفعيلي" توظيفاً فنياً ، وأول من وَحَّدَ بين الرموز ، وتوحَّدَ بها ، لذلك له سبق الريادة في ذينك الجانبين ، فضلاً عن كونه أحد أبرز المغامرين في كشف مفاتيح حقول الغام الخليل بن أحمد الفراهيدي (100-175هـ) إيقاعياً .

وعلى الرغم من حياته القصيرة ، فقد كانت آثاره الشعرية عديدة ، ومثيرة للإدهاش ، مما جعلتْ جل النقاد العرب يتصدون لها في كتب أفردت لنهجه واسلوبه ، أوضمت مقالات عنه ، أو دراسات ومقالات نشرت في الدوريات العربية والعالمية وبلغت المئات .

لقد رسم النقد ، والدرس الأدبي سيرته من خلال الوثائق ، والأهل والأصدقاء ، لا من خلال الشاعر نفسه ، لأن الموت عاجله ولما يتفرغ لها بعد ، لذلك عمدنا إلى رسائله التي جمعها وقدم لها الأستاذ ماجد السامرائي ، فوجدناها ترسم ترجمة فيها الكثير مما لم يطلع عليه الدارسون ، وهذا معناه أن الرسائل تعيد ترتيب السيرة والشعر على نحو آخر ربما يسهم في الكشف عن بعض تجارب الشاعر ، ويومئ علناً إلى بعض النصوص التي ارتبطت بتلك التجارب ، وهي محاولة تذيع أسراراً قد يكون من حق النقد ، ودارسي شعر السياب أن يتعرفاها .

•••

في الثلث الأخير من نسيان العام 1962 كان السياب يرقد في مستشفى الجامعة الأمريكية في بيروت . وبقي فيها حوالي أسبوعين ،

كان يدفع حوالي 3.250 ديناراً يومياً عدا أجور الفحوص ، والمعاينات ، والأدوية . لكنه لم يستفد شيئاً ، إذ خرج منه مكسور الظهر ، والنفس نتيجة غباء بعض الأطباء . ثم اهتدى إلى طبيبة ألمانية مختصة بالأعصاب طلبت منه (2500) ليرة لبنانية (ما يعادل 300 دينار عراقي) لشفائه شفاء كاملاً (رسالته إلى شاذل طاقة ص141) . ولما لم يكن يملك المبلغ كاملاً فقد دفع لها ألف ليرة نقداً ، على أن يكمل دفع المبلغ بعد العلاج . فوضعتْه الطبيبةُ في مشد لتقويم العظام غطى جسده كلياً " ينظر عيسى بلاطه : السياب" واتخذت من غرفته في فندق (سان بول) مكاناً لتكملة علاجه ، وجعلت له ممرضةً تسهر عليه لقاء (20) ليرةً يومياً ، إلى جانب نفقات طعامها " رسالته إلى سيمون جارجي ص 144" . ثم بدأ العلاج وأحس بدر بتحسن جزئي ، ثم ما لبث أن شعر بأنه بدأ يتماثل للشفاء ، لا لأن الطبيبة الألمانية كانت حاذقةً في تشخيص مرضه ، ومعالجته ، وإنما كان بسبب حبه للممرضة الفتية التي كانت تسهر عليه ، وترعاه (كما يقول) حتى خيل إليه حين عاد بذاكرته إلى تلك الأيام أنها كانت تحمل معجزة الشفاء التي حملها روبرت براوننغ ، فقال في رسالة له إلى أدونيس في 1964/9/17 : "كان ذلك الحب هو الذي شفاني ، لا أدوية الدكتورة الألمانية الحقيرة شفاني حبها كما شفى حب الشاعر روبرت براوننغ الشاعرة الإنجليزية من الكساح بعد أن ظلت تعانيه لمدة عشرين عاماً" فمن هذه الممرضة؟ وما القصائد ا لتي كتبها بدر فيها؟

هي ممرضةٌ فتيةٌ ، جميلة كان عمرها تسعة عشر عاماً ، واسمها "ليلى" بقيت تخدمه وتسهر عليه مدة عشرين يوماً في فندق (سان بول) وكانت تكتب قصائد نثرية ، قدمت لبدر واحدة منها ، فأعجب بها أيما إعجاب ، وعدها شاعرة فعلاً " رسالته إلى جبرا إبراهيم جبرا

ص 145" . ثم شغف بها حبا ، ووجداً . ويبدو أنها بادلته الشعور نفسه ، لكونها قدمت له خصلة من شعرها ، فاحتفظ بها ، وأشار إلى تلك الخصلة في قصيدته " رحل النهار" :

خصلاتُ شعركِ لم يصنْها سندبادُ من الدمارْ
شربتْ أجاجَ الماءِ حتى شابَ أشقرُها وغارْ
ورسائل الحب الكثارْ
مبتلة بالماء منطمس بها الق الوعودْ

مضمناً في هذه القصيدة معاني قصيدتها النثرية ، معترفاً بذلك التضمين بفرح ، وسعادة غامرين ، محاولاً إقناع عاصم الجندي لينشر نص قصيدتها في مجلة شهرزاد البيروتية حيث قال في رسالته إلى عاصم في 1963:/9/11" لدي قصيدة نثر ، مقطوعة صغيرة ، من تأليف شاعر لبنانية شابة التقيتها في بيروت ، وكتبتُ فيها ثلاث قصائد ، اتراك مستعداً لنشرها في (شهرزاد) إذا أرسلتها إليك؟ لقد كان لي ميل قوي إلى مؤلفتها . . . . وقد ضمنت معاني قصيدتها في قصيدتي (رحل النهار) أخبرني برأيك" .

•••

القصيدة

يوحد السياب في هذه القصيدة بينه وبين (عوليس) ، (والسندباد) . إذ وجد في ظاهرة الغربة ، والإبحار التي تجمع بينهما صورة لإبحاره الدائم ، وغربته في سبيل طلب معجزة الشفاء ، فراح يوحِّد بين ذاته ، وبينهما ، ويعكس ما لقيه من عذاب ، وألم ، ومصاعب ، وحنين من خلالهما .

فقد صور انتظار حبيبته لهُ بما يشبه أنظار بنيلوب لـ"عوليس" في الأوديسة . ولما كان رمزُ السندباد يقارب من حيث الملمح الشعري رمز عوليس ، فقدآثر أن يتبناه في التصريح لكونه رمزاً عربيا ، ولان صورة ارتحاله الدائم ماثلة أكثر من عوليس في وجدان القارئ العربي . غير أن المتلقي الفاحص لا يجد في رمز السندباد (على الرغم من تصريح الشاعر به) ما يمنع من اعتباره (عوليس) لأن جو القصيدة يعبر عن ذلك بوضوح "ينظر للباحث الأسطورة في شعر السياب 130" .

"رحل النهار"

ها إنه انطفأتْ ذبالته على أفق توهَّج دونَ نارْ
وجلست تنتظرينَ عودةَ سندبادَ من السفارْ
والبحرُ يصرخُ من ورائك بالعواصف والرعودْ .
هو لن يعودْ
أو ما علمتِ بأنه أسرَتْهُ آلهةُ البحارْ
في قلعةٍ سوداء في جُزُرٍ من الدم والمحار
هو لن يعود
رحلة النهار
فلترحلي ، هو لن يعودْ

فالسندباد لم تكن له زوجة معينة تنتظره كما كانت "بنيلوب" تنتظر (عوليس) ولأن آلهة البحار ترتبط بمغامرات عوليس ، وبجو الأوديسة بخلاف رحلات السندباد .

أما مقدار ما ضمنه السياب من معاني قصيدتها في رحل النهار فيبدو مقداراً ليس بالقليل ، إلى جانب كونه أهم مقطع في القصيدة ،

وأعني به المقطع الذي اعتمد تكنيك المونولوج الدرامي ذي الوقع الحزين حين تدفق من أعماق الحبيبة محاوراً ذاتها وهي تنتظر عودته ، حتى لأنك تحس نفسك أمام (بنيلوب) جديدة تنتظر (عوليس) يدعى السندباد العربي :

" سيعود . لا . غرق السفينُ من المحيط إلى القرارْ
سيعود . لا . حجزته صارخةُ العواصفِ في إسارْ
يا سندباد ، أما تعود؟
كاد الشباب يزول ، تنطفئُ الزنابقُ في الخدود فمتى تعود؟
. . . (إلى اخر المقطع)

ولم يكتف السياب بهذه القصيدة ليخلد تجربة حبه لليلى ، إنما تبعها بقصائد أُخر ، كان منها : "هدير البحر والأشواق" و"خذيني" و"الليلة في لندن" ، وأخرها قصيدة "ليلى" التي أرى أنه كتبها في منتصف الشهر التاسع من العام 1964 . أي قبل أشهر من ارتحال السياب إلى حياة الخلد . ففي رسالة له إلى أدونيس في 1964/9/17 قال : " البارحة فحسب كتبت قصيدة ليس فيها حزن ، ولا يأس ولا ألم ، لأن الأخ علي السبتي قابل أحبابي (في لبنان) وحمل إلي أخباراً مبهجة عنهم ووعداً بأن يكتبوا لي رسالة . وأنت الوحيد من أصدقائي في لبنان الذي لم أحدثه عن هذا الهوى لأني لم أكن ألقاك إلا وزوجي معي ، فكيف أقول" وفي مقطع هذه القصيدة الأول (وقد كتبت بالأسلوبين العمودي والحر) يقول السياب :

قربْ بعينيك مني دونَ إغضاءِ
وخلني اتملى طيف أهوائي
أبصرتها؟ كادت الدنيا تفجر في

عينيك دنيا شموس ذات ألاء
ابصرتَ ليلى فلبنان الشموخ على
عينيك يضحك أزهاراً لأضواءِ
إني سألثمها في بؤبؤيك كمن
يقبلُ القمرَ الفضيَّ في الماءِ

وواضح أن حوار السياب في مطلع القصيدة موجه إلى الشاعر علي السبتي الذي كان قد التقى ليلى في لبنان وعاد إلى الكويت (حيث كان يرقد بدر في مستشفاها) حاملاً أخبارها ، ووعداً منها بمراسلته . . . لهذا يقول له " إني سألثمها في بؤبؤيك" وفي هذه القصيدة عاد بدر ثانية إلى تذكر خصلة شعرها ، مصرحاً باسمها ، وبتعلقه بها ، وبحلمه المنشود في لقائها :

ليلى هواي مناي شعري
روحي الأعز عليَّ من روحي وامالي وعمري
حملت ضفيرتها هواي كأنها أمواج نهر
حملته نحو مدى السماء
نحو المجرة والنجوم ونحو جيكور الجميلهْ
فأنا فتى أتصيد الأحلام يالك من فراشات خضيلهْ

•••

البحث عن المعجزة

في 16 كانون الأول من العام 1962 طار السياب إلى لندن لغرض العلاج . وفي نهاية كانون الثاني من العام 1963 كان متفائلاً بالشفاء .

لأن (دنيس جونسون - ديفز) أرشده إلى طبيب ممتاز ، وأخذه ذلك الطبيب إلى اختصاصي قرر بعد الكشف عليه إدخاله إلى المستشفى في 1963/2/6 (رسالته إلى جبرا إبراهيم جبرا في 1963/1/30) . . . لكنه في منتصف شباط من العام نفسه أحس بخيبة الأمل ، لأن الطبيب في لندن لم يستطع أن يجد علاجاً لمرضه ، لأنهم لم يجدوا عيباً في جسده ، أو دمه ليقوموه . إنه مرض لا يعرف الطب حتى الآن سوى اسمه . أما أسبابه ، وطرائق علاجه فما زال يجهلها (رسالته إلى جبرا في 1963/2/15) لهذا قرر السياب ترك لندن ، والعودة إلى الوطن مروراً بباريس في محاولة جديدة للبحث عن معجزة الشفاء ، عله يجد في الطب الفرنسي ما لم يجدهُ في غيره . فكان أن وصل باريس في آذار (1963) متخذاً من فندق (تُديرهُ امرأة نشيطة على الرغم من كبر سنها) مكاناً لإقامته . وفي هذا الفندق زاره سيمون جارجي ، وجون هانت ، ولوك نوران ، وعددٌ كبيرٌ من المعارف والأصدقاء . وقد غمره سيمون جارجي بفضله ، وحبه ، وعنايته . (رسالته إلى جبرا ص 164) .

وعلى الرغم من أن السياب لم يمكثْ في باريس إلا أياماً قليلة ، فإنه رآها أجمل أيام حياته ، وأسعدها ، رغم أنه لم يكن قادراً على الخروج من غرفته . معللاً ذلك بكثرة زيارات سيمون جارجي له ، وجلساتهم حول قناني السلفانير ، وجولته في سيارته والأمسية التي قضاها في منزله محفوفاً بلطفه ، ولطف زوجه الفاضلة (رسالته إلى سيمون جارجي ص 162) .

ونحن نظن كل الظن أن هذا التعليل لم يكن حقيقياً ، إنما كان مجاملة ليس غير . أما السبب الحقيقي الذي جعل السياب يحن إلى

باريس ، ويرى أن أيامه فيها كانت من أبهج أيام الحياة ، فهو لقاؤه بـ"لوك نوران" لأن رسائل السياب تكشف ذلك ضمنياً ، وتجهر به أحياناً دون لبس ، موضحة أن قصيدتيه اللتين كتبهما في باريس كانتا من وحي (لوك) وحدها ، لكونها كانت ملهمته هناك . إذ يقول في رسالته إلى سيمون ص :158 " إنني أفتقدك كثيراً ، وافتقدها - بصراحة- أكثر أعني (لوك) ، شاعرتي ، صديقتي ، اميرة خيالي وشعري . لم أكتب ولا بيتاً واحداً من الشعر بعد قصيدتي اللتين كتبتهما في باريس . لعل الجو العائلي الذي أعيش فيه هو السبب في جفاف ينبوع الشعر" .

فمن لوك؟ وما القصديتان اللتان كتبهما فيها؟

البداية واليوتوبيا وليالي السهاد

لوك نوران . . . . أديبة فرنسية (من أصل بلجيكي) التقتْ بدراً لأول مرة في العام 1960 في مجلة " شعر" البيروتية في إحدى زياراتها لبيروت ، فأحست بأن هذا الرجل يمتلك نظرة تقع على كل شيء ، وعلى كل فكرة بطريقة بالغة الحضور ، حتى لكأنها تتحول إلى حركة (بمعنى الفعل) . فحسبت لنظرته حساباً غير عادي ، وكانت تراقبه عن كثب ، وبإعجاب تلوم (في داخلها) كل من لا يشاركها فيه . يتضح ذلك فيما كتبته بالفرنسية (ترجمها لي الصديقُ التونسي الطايع علاله) بعد شهر واحد من رحيله إلى حياة الخلد في محاضرات الندوة اللبنانية العام 1965 "كان بدر ضميراً متقلصاً على كرسيه ، المسبحة في يد ، وفنجان القهوة في الأخرى . كان يتكلم ، ويناقش ، ويضحك ، ويلتفت ، وكنت أتساءل كيف لا يأخذ الإعجاب هؤلاء

الناس الموجودين هنا ، وهم يرون وجه بدر ، ويدي بدر ، كانت في الوجه تقاسيم بديعة . . . الوجه نحيف ، مستطيلٌ ، ممتدٌ ، زاده امتداداً وضع الجبين ، وزاده عرضاً وضع الأذنين . وكأن الوجه زهرة ذابلة ، وضاءة داخلياً بذاتها . . . . وكان يطيلُ حركة يديه الطويلتين الناعمتين ، أنه يودع حركة يديه إلى نظرته" .

وعلى الرغم من أن لقاءه بها قد تكرر في دار مجلة شعر في تلك الزيارة فإنه كان عاماً . بمعنى أنه لم يتح لهُ أن يتعرف به على دواخلها فضلاً عن أنها كانت تقوم بترجمة بعض من قصائده إلى الفرنسية على مرأى ومسمع من جميع المحيطين به ، لذلك كانت لقاءاته بها لقاءات عمل ليس غير ، فقد تشغفت باليوتوبيا السيابية (جيكور) حتى أنها رأته إنسان جيكور . أي الإنسان المخلص لجذوره العميقة ، فقالت : "عندما اشتغلت أول مرة مع بدر في ترجمة قصائده- كان ذلك منذ أربع سنوات- كنت أفهم ألوان جيكور مسقط رأسه ، وكنت أفقه نعومة منابعه ، وخصوبة أحلامه بوساطة حركة نظراته ويديه . [جيكور . . جيكور] من خلال القصائد التي يستعرضها بصوت مشدود ، ومتوتر ، لم يكن ينادي سوى جيكور ، وكان إلى جيكور يعود" .

ثم مرت السنون . . وكانت أربعاً ، حتى جاء آذار من العام 1963 حين وصل السياب باريس قادماً من لندن ، إذ اتصل سيمون جارجي هاتفياً بـ "لوك نوران" يخبرها بوصوله ، فتجدد اللقاء .

كانت تزوره يومياً في الفندق ، وكانت تحمل له كل يوم أزهارا تضعها في المزهرية ، وتستمع إلى أحاديثه ، وشعره . فتعلق هو بها ، وشغف بها حباً ، وتعلّقتْ هي بجيكور - الحلم ، ورغبت في زيارتها ،

وافضت له بتلك الرغبة ، فاعتبر ذلك وعداً منها لزيارته ، ولقائه عند نهره الأثير (بويب) لذلك لم ينم ليلتها (وكان ذلك في 1963/3/18) حتى كتب لها قصيدة "ليلة في باريس" يشير فيها إلى أن أزهارها التي كانت تحملها إليه قد أعادته إلى أيام البراءة الأولى حيث الطفولة وحلمها الباهر :

لم يبقَ منك سوى عبيرْ
يبكي وغير صدى الوداع :" إلى اللقاءْ!" .
وتركتِ لي شفقاً من الزهراتِ جمّعها إناءْ
كالأنجمِ الزرقاءِ والحمراءِ في أفق به حلم الصغيرْ
أرجعنَ لي عُمرَ الطفولةِ : يا محاراً في غديرْ

معللا نفسه بأمل زيارتها له في جيكور ، موحداً بينها وبين (وفيقة) في أبهى صورة حلمية تعيد بعث عمره إلى الوراء ، فضلاً عن كونها تعيد بعث وثيقة ثانية إلى الحياة :

لو صحَّ وعدكِ آه لا نبعثتْ وفيقهْ
من قبرها ، ولعاد عمري في السنين إلى الوراء
تأتين أنتِ إلى العراق؟
أمدُّ من قلبي طريقه
فامشي عليه

وفي صباح اليوم الثاني عندما زارته لتضع أزهارها الجديدة في مزهرية غرفته أفضى لها بسر ليلة سهاده ، وقرأ لها القصيدة مترجمة إلى الإنجليزية ، فأحست بأنها انضمت إلى ذلك العالم العجيب إلى التراجيديا العميقة لبدر ، وبدأت حركتها نحو سره الشفاف والإرادي

في بحثه الأساس الذي يقوم به عن طريق ارتباطه المهلوس بأرضه - الأم من خلال وجوه النساء اللواتي اعترضنه ذات صباح وقد وصلت إلى غرفة بدر ، وجدته متهالكاً اكثر من العادة قال : لم أنم ، كنت وحيداً كما لم أكن من قبل . كان هناك ضجيج كثير في الشارع . تذكرت جيكور فنضمت قصيدة ، ألم تعديني بزيارة جيكور؟ ثم ضم يديه الطويلتين . وانساب صوته نحو مياه جيكور كما تنساب الذكرى . وكنت (أنا) في جيكور أي في مخيلة بدر ، أن تذهب إلى جيكور يعني أن تزور مكاناً وليكن! ولكن ذلك قبل كل شيء انضمام إلى عالم . . ." .

وما أن فارقت (لوك) غرفة بدر حتى شرع في كتابة قصيدة جديدة . (وكان ذلك في 1963/3/19) وحين زارته في المساء كانت قصيدته الرائعة " أحبيني" قد أنجزت لتعلن عن اعتراف خطير لم نألفه عند شعراء جيله ، بين فيها دون تردد أنه كان محبطاً في جميع تجاربه العاطفية السبع مشيراً إلى أن حلمه في الوصول إلى المرأة المنشودة من خلالهن كان ضرباً من الوهم ليس غير . لهذا توجه بقصيدته " أحبيني " إلى " لوك" متضرعاً أن تنزل على حكم قلبه وتبادله نار الاكتواء :

وما من عادتي نكران ماضيَّ الذي كانا
ولكن كلَّ من أحببتُ قبلكِ ما أحبوني
ولا عطفوا عليَّ ، عشقتُ سبعاً كنَّ أحيانا
ترفُّ شعورهُنَّ عنيَّ ، تحملني إلى الصينِ
سفائنُ من عطورِ نهودهن

وبعد أن أتى على جميع من خذلنه في الحب واحدةً واحدةً ، إلتفتَ إليها محذراً أن يكون اهتمُامها به من باب الشفقة لا الحب الذي بات يراه فيها وليس في غيرها :

وأنت؟ لعله الإشفاقُ!!!

لستُ لأعذرَ اللهَ

إذا ما كان عطفٌ منه ، لا الحبُ الذي خلاهُ يسقيني

كؤوساً من نعيم

آه . هاتي الحبَّ ، روِّيني

به . نامي على صدري ، أنيميني

على نهديك ، اواها

من الحرق التي رضعتْ فؤادي ثمة افترستْ شراييني

أحبيني

لأني كل من أحببتُ قبلكِ لم يحبوني

وحين قرأها عليها أحست لوك بمعاناة السيّاب بشكل جعلها ترى ان قدر بدر كان حكاية غريبة ، وكان شعره وحده الفعل الذي يحيي بدر ، لأنه منذ البدء كان (كما تقول لوك) عشيق الموت كما كان "هوفمان" لذلك جعلته يتعلق بالأمل ، وبالحلم ، وتلك هي حكايته مع لوك .

تنبيه

حين عاد السيّاب إلى العراق كتب إلى سيمون جارجي أكثر من ثلاث مرات يستفسر عن لوك ، غير أن رسائل السيّاب إلى سيمون جراجي كانت مجتزأة حين نشرت في كتاب " بدر شكار السيّاب ،

الرجل والشاعر/ منشورات أضواء د . ت " كما ذكر ذلك الأستاذ ماجد السامرائي حين أخرج رسائل السيّاب إلى النور . ويبدو أن سيمون نفسه كان وراء هذا الاجتزاء .

ولعل من يقرأ رسالة بدر المؤرخة في 1963/2/24 يأسف معنا لذلك الاجتزاء غير المبرر . فإن كان حرصاً من سيمون جارجي على لوك فإنه حرص مبالغ فيه ، لكون لوك نفسها تحدثت عن لقاءاتها ببدر من غير التواء ، ولا تعتيم ، مشيرة ضمنياً إلى وعدها له بزيارة جيكور بارتياح . فضلاً عن أن هذا الإجتزاء يدعو إلى الظن أكثر مما يدعو إلى الحرص ، لكون القطع قد تم في مكان يثير فضولاً أكثر مما ينبغي ، حيث تركت الفقرة ناقصة هكذا .

" أما زالت لوك نوران في بروكسل ، آمل أن تجلب معها إلى باريس بعض صورها الفوتوغرافية لتبعث . . ." إلى جانب أن السيّاب لا بد أن يكون قد تحدث عن لوك نوران إلى غير سيمون جارجي ، بدليل رسالته إلى جبرا إبراهيم جبرا في مايس حيث يقول فيها : ((ربما جاءت لوك نوران إلى العراق وإلى "جيكور" الجميلة بصورة خاصة بعد مهرجانات بعلبك : هكذا وعدت)) .

مما تقدم تتضح أهمية رسائل السيّاب لكونها (كما قلنا) تعيد ترتيب سطور سيرته وشعره تنظيماً ، وتوثيقاً .

منطلقات السيّاب النقديّة

في كلّ قراءة جديدة لرسائل بدر شاكر السيّاب (926-1964م) يكتشف القارئُ عوالم أخرى من سيرته ، وإبداعه وثقافته الشاملة لم تكن لتتوافر بدون تلك القراءات المتعدّدة ، مع أنّ هذه الرسائل التي كتبتْ بين عامي : 1942-1964م ليست هي كل الرسائل ، لأنّ بعضاً منها ما زال طيّ الكتمان ، ولا سيمّا رسائله التي وجّهها إلى حبيباته ، أو المعجبات بشعره ، فضلاً عن رسائل أخرى كثيرةً أمتنع الذين يمتلكونها (وهم كثر) عن الموافقة على نشرها كما ورد في مقدمة جامع الرسائل ومقدمها للنشر الكاتب ماجد صالح السامرائي ، ولعلّ ما سيتمّ نشرهُ منها في المستقبل ما يضيفُ جديداً إلى السيرة والإبداع من غير شك .

وفي هذه القراءة حاولنا التركيز على ما فيها من منطلقات نقديّة رآها حريةً بالعرض على أصدقائه على نحو من التواضع الذي لا يخلو من جرأة ، ولا يبتعدُ عن قولة الحق ، وهو يتصدّى لبعض ما كتبوه من شعر ، وبعثوه له برسائلهم ، علماً أنّ السيّاب كان قد امتلك الحسّ النقديّ منذ أن زارته ربّة الشعر ، وبقي هذا الحسُّ مرافقاً له حتى انطفاء تلك الجذوة على سرير المرض في الكويت في 1964/12/24م ، ومن يقرأ قصائده الأولى التي نشرت في "الآداب"و "شعر" ويقابلها بالقصائد نفسها المنشورة في مجاميعه الشعريّة لا يعدم وجود هذا الحسّ النقديّ ، فقد حذف أبياتاً في قصيدة ، وغيّر ألفاظاً في أخرى ، وشذّب في ثالثة ، وحذف هامشاً في رابعة ، و ..... .الخ .

ولم يقتصر على هذا ، بل أنه حذف ، وألغى قصائد برمتها حين أعاد طبع بعض مجاميعه ، وإن كانت هناك أسباب لكلّ ذلك ، فإنّ

أحد أهمّ تلك الأسباب هو الحسّ النقدي الذي كان يمارسه مع قصائده مثلما يمارسه مع قصائد غيره . ولعلّ ما في رسائله من كشفٍ لهذا الحسّ ما يوثق هذا الظن ، ويقربه إلى اليقين .

أولاً: ملاحظاته النقديّة الأولى ... إلى خالد الشواف:

كان السياب ، والشّواف صديقين حميمين جمعتهما كتابة الشعر ، ومقاعد الدراسة في البصرة ، وأحكمت رسائلهما عرى صداقتهما حين انتقل الشوّاف إلى بغداد ، وتوَّجها اصعاد السياب إلى بغداد من البصرة طالباً في دار المعلمين العالية .

غير أن ما يهمنا هنا هو ما كان بينهما من رسائل ، لكونها تبيّن أنّ الصديقين كانا يتبادلان النقد ، فيبيّن كل منهما رأيه في قصائد الآخر .

ولّما كان شأو هذه الدراسة تبيان الجانب النقدّي لما ذكرهُ السيّاب ، فأنّها بالضرورة لن تقف على نقد الشّواف لشعر السيّاب لسببين : أولهما عدم امتلاكها لرسائل الشّواف المرسلة إلى السيّاب ، وثانيهما قلّة الاشارات النقدّية التي بينّتها بعض فقرات رسائل السيّاب : تعقيباً واعترافاً بجميل الشواف على بدر .

في رسالة السيّاب إلى الشّواف المؤرخة في 1944/7/11م ، أول إشارة نقديّة صريحة إلى قصيدة الشواف "ذات الرّقي" فقد تحدّث فيها على بيتين رأى في أولهما سمة التكّلف ، ورأى في الثاني معنىً مأخوذاً من بيت لمهيار الديلمي ، مؤكداً على أنّ خالداً قد أفاد من معنى مهيار فائدة العارف الخبير ، فجعلهُ أسمى بكثير من بيت مهيار . وهو هنا يريد أن ينبه خالداً إلى أنه اتكأ على معنى مهيار ، ولكن بأدب

جمّ وتعظيم ، فقال : " . . .لعلّك تسمح لي بأن أتكلّم شيئاً حول قصيدتك في (ذات الرقي)؟ : كانت جميلة منطلقة عن عاطفة فخلت من التكلّف . . ولعلّي مخطئ إذا قلت : إلاّ بيتاً واحداً أرى عليه سمة التكلّف :

ورضيتِ حين فتاك أغرقه الرضى
أشقيتِ حين الصبّ أحرقهُ الشقا؟

ولكن . . . (أما أرى كيف ركبّ الشجر؟) ، (ركّب فيه اللحاء والخشب اليابس والشوك بنية الثمر) فلا بأس من شوكة واحدة في دوحة فينانة مثمرة . . . ولعلها لم تكن شوكة . . بل برعماً أخطأت عيني في رؤيته . ولست أدري أهنؤك أم اكتفي أن أقول : إنّ كلّ كلمة من قصيدتك تهنئة من ربة الشعر لك . ذلك أنك أرضيت عاطفتك بها ، ثم عدت فأرضيت عاطفة غيرك . وكم كان جميلاً أن أقرأ - يوم وصلتني رسالتك - في ديوان مهيار فأرى فيه :

بكيتك للفراق ونحن سفرٌ
وعدتُ اليوم أبكي للإياب

والخطاب لأطلال الحبيبة ، ثم جاءتني رسالتك فإذا معنى كهذا ، ولكنّه أسمى ، وأصدق منه بكثير ، يطالعني في قصيدتك :

ذَرَّفتُ دمعي حين عزّ الملتقى
وأراهُ منسكباً وقد عزّ اللقا . . . .

لقد بكى مهيار مرتين : يوم الفراق ، وكانت الدار عامرة . . وذاك ما اعتاد المحبّون عليه ، ويوم الإياب ، والدار مقفرة ، وذاك أيضاً ما اعتاد المحبّون عليه . أمّا شاعرنا فما اقتصر بكاؤه على موقفين . لقد ظلّ

باكياً ، منذ يوم الفراق - وهذا حقّ - حتى يوم اللقاء ، وهذا ما انفرد به وحده ، فكنّا نتوقع أنْ يجفف اللقاء دمعه ، ولكنه لا يزال منسكباً ، ولكنّ الشاعر نفسهُ ، ولكني مع الشاعر ، لا أرى في ذلك شذوذاً . أو ليس من هواها ملك غيره؟ فكيف يفرحه لقاء؟ . ثم أنه اعتاد على البكاء . فلا يستطيع تركاً له . أنّ بيتك - لا محاباة ولا رياء - أسمى بكثير وكثير من بيت مهيار - إنهُ وإن كان بيت مهيار ممّا يعجب به - يعدل ألفاً من أمثال بيت مهيار - هذا في نظري ولعل شاعرنا يتواضع فلا يرى معي ما أرى"[1] .

وفي رسالة أخرى مؤرخة في 1944/7/26م يبدي السيّاب رأيه في قصيدتين كان الشواف قد بعث بهما إليه ، ولعلّهما "أريج الياسمين" و"الورقاء" كما نظن ، لأنّ الحديث عنهما ضمناً لا تنصيصاً ، وعلى أيّة حال فالأولى في وصف الطبيعة ، بينما الثانية رثائية ، وقد أعجب السياب بالثانية أيما إعجاب ، في حين هنأه على الأولى معترضاً على بيت فيها يشبه فيه الشواف فماً بجرح الطعين ، إذ وجد أنّ هذا التشبيه يرسم أمام القارئ صورة بشعة اقترح عليه تغيير البيت إلى "أو لفم رفّ على اللاثمين" مشيراً إلى أنّ سبب هذه الهفوة يعود إلى ولع الشواف بالتشبيه ، فضلاً عن القيد الذي فرضته عليه القافية . وهو في حديثه هذا يلمح إلى كون هذا المعنى قد تمّ استخدامه في قصيدة سابقة للشاعر نفسه هي (خذ أماناً) ؟

فأشار بذكاء إليه لكي لا يكرّر الشواف معانيه ثانية .

أما القصيدة الثانية فإنّ حديث السياب عنها ينمُّ عن تذوق المرهف الحسّاس ، وهذا نص ما قاله عن تينك القصيدتين : "القصيدة تستحق التهاني الكثيرة لا التهنئة الواحدة . . . إنكَ تنتقل بالقارئ في جو عاطر مفعمٍ بالانغام ، والعواطف وقد ملكت عليه نفسهُ فلا يُحسُّ إلا

أنهُ في حُلم ، ولكنكَ (تطعن) -فجأة- أفكارهُ المتسلسلة ، ولذتهُ الكاملة حين تقول في وصف الفم الذي يرفُّ بمهجة الورد سقاها معين- أنهُ (كجرح الطعين) إنّ (جرح الطعين) يرسمُ أمام القارئ صورةً بشعة . . . صدر عريضُ مكسو بالشعر ، عليه طعنةُ تسيلُ دماؤها ، ويجتمع حولها الذباب ، لقد كنتَ- منذُ عنَدٍ بعيد- مولعاً بهذا التشبيه .

وأتذكر قصيدتك (خذ أماناً) كان هذا المعنى ماثلاً فيها ، أظنّ أنّ القافية قد اضطرتك إلى ذلك . ولكنّك تستطيع أن تجد كثيراً من الجموع المذكرة السالمة . تستطيع أن تقول مثلاً : (أو لفم رفّ على اللاثمين) ، أو غير هذا . . ولك الرأي الأخير .

لو هنّيء شخصٌ على شدّة حزنه ، وتفجعه ، وصدق عاطفته في رثاء ، لكنت المهنّأ في رثائك للورقاء ، ولكن استغفر الله . كنت أقول للأخ صالح قبل أن أتسلّم رسالتك ، أين لنا بشاعر كابن الرومي يرثي أسمهان كرثاء (بستان المغنية) ثم كانت قصيدتك رجع الجواب . وكنت أفكر في أنّ القصيدة ستكون نونيّة لتنتهي باسم اسمهان . . ولكني كنُت شاكاً في مقدرة الشاعر على أن يجعل الاسم جميلاً . ولكن جلا شكّي إذ قال : (قد طوى الموت ليالي اسمهان) شيء يبعث في النفس أجمل الذكريات ، وما أجمل الليالي لا سيما ليالي اسمهان !!![2] .

ثانياً: ملاحظاتهُ النقديّة في قصيدة لـ (أدونيس):

أمّا ملاحظاته على شعر أدونيس (عليّ أحمد سعيد) فلم نجدها إلاّ في رسالة واحدة غير مؤرخّة ، (يظنّ جامع الرسائل ماجد السامرائي أن السيّاب كتبها العام 1959م)[3] تحدّث فيها عن ضرورة الالتزام بالوزن ،

فضلاً عن الاهتمام بنمو المعنى وتطّوره ، منبهاً أدونيس إلى أنّ الصورة ليست هي الغاية في القصيدة ، وإنّما الفكرة النامية المتطّورة ، لكونه وجد أنّ مقاطع قصدية أدونيس تشكو نقصاً في الوحدة ، وأنهُ لو حذف منها عدّة مقاطع ، ولم يبق منها سوى مقطع واحد لما أحسّ بنقص فيها ، كذلك ينبه أدونيس إلى أنه متأثرٌ بالشعر الفرنسي دون الإنجليزي . وهو هنا يطلب منه الانفلات من تأثره هذا . والانفتاح على شعر (إليوت) و (سيتويل) و (ديلان توماس) و (أودن) وغيرهم فقال : " . . وصلتني قصيدتك بشكلها النهائي ، وقد رأيتُ أنّك انتبهت إلى ما أردت أن انبهك إليه ، حين استلمتُ صيغتها الأولى : الاكثار من المقاطع الموزونة بين المقاطع المكتوبة نثراً . لقد كانت قصيدتك المنشورة في عدد (شعر) الأخير أكثر توفيقاً من هذه الناحية . أما رأيت إلى الشعر الحر كيف استغلّه بعض المتشاعرين :

(وعلى الرصيف
جوعان يبحثُ عن رغيفْ
والشارعُ الممّتدُ يزخرُ بالجموعْ
من ثائرينَ مزمجرينْ
فليسقط المستعمرونْ
يا . . يسقط المستعمرون . .الخ) .

وإذا شاعت كتابة الشعر دون التقيد بالوزن ، فلسوف تقرأ ، وتسمع مئات من القصائد التي تحيل (رأس المال) و (الاقتصاد السياسي) وسواها من الكتب ، والمقالات الافتتاحية للجرائد . . إلى شعر . وهو ، لعمري ، خطر جسيم .

كانت قصيدتك رائعة بما احتوته من صور ، لا أكثر . ولكن : هل غاية الشاعر أن يري قُرّاءهُ أنه قادر على الاتيان بمئات من الصور .أين هذه القصيدة من (البعث والرّماد) تلك القصيدة العظيمة التي ترى فيها الفكرة وهي تنمو وتتطّور . والتي لا تستطيع أن تحذف منها مقطعاً دون أن تفقد القصدية معناها . أمّا قصيدتك الأخيرة ، فلو لم تبق منها سوى مقطع واحد لما أحسست بنقص فيها . ليس هناك من نمّو للمعنى وتطّور له . ما زلت ، أيها الصديق متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الانجليزي الحديث ، هذا الشعر العظيم : شعر إليوت ، وسيتويل ، ودلن توماس ، وأودن ، وسواهم"[4] .

ثالثاً: ملاحظاتهُ النقديّة على نصوص عبد الكريم الناعم

يبدو أنّ الشاعر عبد الكريم الناعم كان يطلع السيّاب (في مرحلة شبابه الشعري) على كلّ ما ينظمُه من شعر ليرى فيه رأيه رغبةً في ملاحظاته النقدية . إذ تخبرنا رسالتان من رسائل السيّاب إلى الناعم عن هذا الجانب بشيء من التفصيل قلّ أن نجد له نظيراً .

ففي رسالته المؤرخة في التاسع من نيسان العام 1961م . سجل السيّاب اثنتي عشرة ملاحظة على قصيدةٍ واحدة (في وصف تدمر وآثارها) ولعلنا لا نبالغ إن قلنا : إنّ الرسالة تصلح أن تُسمّى صحيفة السيّاب للشعراء الشباب ، كما كانت صحيفة بشربن المعتمر لطالبي معرفة البلاغة . وحبذا لو قرأها بعض الشعراء الشباب ونقادهم (ممّن ركبوا موجة التعالي ، وكتبوا قصائد خارج حدود الإبداع ، كما كان نقدها خارج حدود الوضوح) ليتسنى لهم الوقوف على ما كان عليه السيّاب من ثقافة ودرايةٍ ودقّةٍ في الخطابين : الشعري والنقدي معاً ،

وحسبنا أن ندوّن ملاحظات السيّاب ليرى فيها القارئ عمق تجربة بدر ، وحسّه النقدي الأصيل ، حيث قال : "لديّ بعض الملاحظات على قصيدتك - التي تنبئ عن شاعريّة أصيلة - أرجو أن تتقبلها ، ولك بعد ذلك أن تعمل بها أو تهملها :

1- أنا من أعداء التفلّت من القافية . إنّ اللغات الخالية من الحركات - وهي كلُّ اللغات ما عدا العربيّة - وأوزان الشعر التي تعتمد على الارتكاز ، وليس على التفعيلة ، قد تخفف ممّا يحدثه خلو الشعر من القافية ، على الأذن من وقع غير منغوم . صحيحٌ أن أبياتاً مقفاة في قصيدتك ، ولكنّك - على العموم- أهملت القافية ، وكان في الإمكان أن يتضاعف أثر صورك وأفكارك وعواطفك على النفس ، لو كانت قصيدتك مقفاة .

2- للمبالغة حدّان : التضخيم والتصغير (أشلاء ذرّات الرّمال) مبالغةٌ تجمع بين التضخيم والتصغير معاً . يحسنُ بالشاعر الحديث أن يتجنب هذا .

3- إنّ القصر (أي حذف الهمزة من الكلمات الممدودة التي تنتهي بها) عيبٌ يتجنبهُ الشاعر العربيّ الحديث ما أمكن . إنّ تسمية الصحراء (صحرا) مستهجنٌ في ذوقي على الأقل .

4- لا يجوز تسكين الكلمات الواقعة في وسط البيت (في أوله أو بعد ذلك) أمّا الكلمات التي ينتهي البيت بها فجائز تسكينها . قولك : (فهنا القدم إثر القدم) خطأٌ بالغٌ يمكنك أن تقسم هذا البيت إلى شطرتين مستقلتين ليصبح صحيحاً من الناحية اللغّوية :

فهنا القدم

إثر القدم

5- لم يعجبني ذكرك للنمل بعد الدود . الموت وتفسّخ جثث الموتى يقترنان بالدود وليس بالنمل :

(فغداً يجوب الدود محرابيهما

والنمل يمضي خلف هاتيك الكوى)

ولو أنّك نسبت للنمّل فعلاً غير (المضي خلف هاتيك الكوى) لأمكن أنْ تكون الصورة مؤثرة .

6- كيف يسودّ الصراخ؟ لا أميل إلى مثل هذا التجاوز في إسباغ شيء ما على شيءٍ آخر .

7 - بيتك : "فاستحضري يا تدمرٌ (أو يا تدمرُ) أشهى البلح" فيه نشاز موسيقي . إذا قلت (يا تدمرٌ) اختلّ الوزن (موسيقيّا لا عروضياً) وإذا قلت (يا تدمر) فإني لا أرى أن يلجأ الشاعرُ إلى (الضرائر ممّا يجوز للشاعر دون الناثر) يمكنك تقسيم البيت إلى شطرين :

(فاستحضري يا تدمرُ

أشهى البلح) .

وحينذاك يظهر الأثر السيء الذي تركه تخليّك عن القافية باشنع مظاهره .

8- الانسجام ضروريٌ في صور القصيدة واجوائها . قولك :

(ويقيئني درب جليديّ المدى

في عرض بحرٍ من رمالٍ تصطخب)

فيه تنافر بين الجليد البارد ، والرمال المتوهجة من قال إنّ الموت له صفةٌ واحدةٌ ، هي البرودة : الجليد الثلجُ؟

9- هل كانت زنوبيا مسيحيّة؟ كان اسم ابنها (وهب اللاة) فهي إذاً عربيّة صميمة . وكانت عبادة الأصنام (اللاة والعزّى ومناة) قبل الإسلام ، من السمات المميزة خطأً من الناحية الدينّية . لكني أظنُه (صحيحاً) من الناحية القومية .

10- كلمة (جنح) لها معنى غير معنى (جناح) جُنح ، معناها جانب إلى حدّ ما . من هنا جاءت (الجوانح) حين يقولُ العاشقُ : (تكاد تضيء النار بين جوانحي) فهو لا يعني تكاد تضيء النار بين أجنحتي . أنت تقصد (حسّ كجنح البوم) وليس (كجناح البوم) ، ومثل ذلك قولك : (وغداً ألمُّ الجنح) .

11- يهتزّ في بله رتيب الاحتراق . . . همزة (الاحتراق) موصولة يجب أنْ تلفظ : (الحتراق) لكنها من "الضرائر)وأنا ضد الضرائر .

12- ما علاقة "جذع النخلة" ومريم وهي تلد المسيح بتدمر وزنوبيا؟ ومع ذلك فالقصيدة تحوي إمكانيات رائعة يمكن أن تصبح - بعد إجراء بعض التعديل والتصليح- قصيدة ناجحة للغاية . أرجو ألاّ تثبط هذه الملاحظات عزيمتك . إنك شاعر لا جدال في ذلك . كلنا كنّا مثلك ، وربما أقل . . لكنّ الشعر توأم المشقة" (5) .

أمّا رسالة السيّاب الأخرى إلى عبد الكريم الناعم المؤرخة في 1961/12/18م فقد سجّل فيها السياب ملاحظتين نقديتين في الايقاع على بيتين شعريين وردا في قصيدة الناعم (تحيّة الظلام) إذ رأى في البيت الأول جنوحاً نحو تشديد المخّفف ، وهي ضرورة مستقبحة فعالجها بابدال اللفظة ، في حين رأى في البيت الثاني كسراً عروضيّاً

أخلَّ بالوزن ، عالجه بأن أبدل لفظة بأخرى ، أيضاً فأستقام الوزن ، فقال : " . . اسمح لي بأن أشدّ على يدك مهنئاً على قصيدتك الرائعة (تحيّة الظلام) التي تعتبر قفزة بالنسبة لشعرك السابق ، ليس لديّ أي مأخذٍ على القصيدة سوى ملاحظةٍ بسيطةٍ . لقد قلت :

"ومصلوباً بيدّ الله مشدوداً بأشيائي"

لقد شدّدت الدال في لفظة (بيد) وهي (بيد) دون تشديد . الوزن هو الذي الجأك إلى ذلك : تستطيع جعلها (بكفّ الله) أو (بأيدي الله) .

وعندك بيت آخر تقول فيه :

(بلا حرفٍ إلهي ، بلا جدوى بلا كلمة) .

الوزنُ هنا مختلٌ . تستطيعُ جعلهُ :

(بلا حرفٍ الهي ، دونما جدوى بلا كلمة) .

ليستقيم الوزن"[6] .

رابعاً : ملاحظاته النقدّية لأحمد خضر دحبور

في رسالة السياب إلى أحمد دحبور المؤرّخة في 1962/2/20 م يؤكدُ موقفهُ من قضيتين لازمتا شعر الشباب ، هما : تنوين الممنوع من الصرف ، والمبالغة القاتلة للشعر ، لذلك ينصحُ السياب دحبوراً بالابتعاد عنهما على الرغم من كونهما هنتين بسيطتين ، فقال : " . . كانت قصيدتك جيدة ، حفلتْ بصدق العاطفة وقوّة التعبير . لكنّ فيها - لو سمحت - هنتين بسيطتين أرجو أن تلتفت إليهما :

1- أما زال ميناها أشمّاً وراسيا إنّ كلمة (أشمّ) ممنوعة من

الصرف . . ومع أنّ الضرورة الشعّرية تجيز صرفها ، فليس هناك من داع لذلك ما دام الوزن لا يختلُّ إذا قلت : (أما زال ميناها أشمّ وراسيا) يجب على الشاعر أن يتحاشى اللجوء إلى الضرائر ما أمكن ذلك .

2- "فصارت دموعي جاريات سواقيا" لم تقتل الشعر العّربي إلاّ هذه المبالغاتُ التي شاع استعمالها في الفترة المظلمة ، فترة انتكاس الشعر العربيّ والعرب كقوّة سياسيّة وحضاريّة ، إنك تستطيع إعادة صياغة هذا الشطر ، لتخلّص قصيدتك الرائعة من هذا العيب"[7] .

ثمّ أنّ الرسالة تضمنّتْ ملاحظة مهمّة تركزّت حول المناسبة التي تحتم على الشاعر اختيار الأسلوب الشعري المناسب للحالة التي يتناولها ، فرأى أنّ المناسبات القوميّة تحتّم على الشاعر أن يلتزم بأسلوب الشطرين ، لأنه الأسلوب الأمثل الذي يربط حاضرنا بتراثنا ، وماضينا على حدّ قوله ، لهذا استغربَ ظن دحبور به أنه لا يعجب بغير الشعر الحر "شعر التفعيلة" ، وأنه (أي بدر) لا يعير اهتماماً لشعر الشطرين ، فقال لهُ :"من قال لك أني لا يعجبني الاّ الشعر الحر؟ إنّ المناسبة ، كما قلت ، تحتّم عليك أن تكتب على النهج القديم ، أي النهج الذي يربطنا بتراثنا ، بماضينا . . . يوم كانت فلسطين للعرب ، ويوم حرّر العرب فلسطين من الروم ، واليهود .

لقد فعلت الشيء ذاتهُ ، إبّان العدوان على السويس ، لقد شعرت بأنّ تراثنا كلّه ، ماضينا وحاضرنا الذي يستمّد معناه منه مهدّدٌ بالزّوال ، ولهذا كتبتُ قصيدتي عن (بور سعيد) على النهج القديم ، لتكون صلة بين الحاضر والماضي ، ألم أقل في القصيدة :

فالويل لو كان للعادين ما قدروا

لا نهدّ من حاضرٍ ماضٍ فأخزانا!

تلكم كانت أهم الآراء النقديّة التي رأينا الوقوف عندها في رسائل السيّاب ، وهي تدلُّ بوضوح لا شك فيه أنّ الرجل كان شاعراً ناقداً منذ مراحله الأولى ، أحسّ بأهمية دور القصيدة الفاعلة في الحياة ، فأخلص لها ، وتولّى شرف الدعوة إلى تجنيبها ما يؤدي بها إلى النكوص بمسؤولية تنم عن تواضع المقتدر ، وحبّ كبير للشعر الأصيل المدهش ، دون أية مغالاةٍ ، أو ادّعاء ، ومباهاة ، وتلكمّ هي صفات الشاعر المبدع الخّلاق .

الهوامش

1- رسائلُ السيّاب ، جمع وتقديم ماجد السامرائي ، 77-76 ط2 ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر 1994م .

2- نفسه ، 80 ، 81 .

3- نفسه ، هامش ص 135 .

4- نفسه 135 -136 .

5- نفسه ، 156-158 .

6- نفسه 174 .

7- نفسه 178 .

3

في تلقّي النّصّ السرديّ

- إنّهم ينتظرونَ سيّدَ البرقِ والغمام
- انتفاضةُ الطبْشي ذي الشّارب العسليّ
- القتل غسلاً للعار : موازنةٌ نقديّةٌ
- ليس ثمّة أمل لجلجامش
- واقعيّة محمّد عبد الولي النقديّة
- الحداد لا يليقُ بكاليجولا

إنّهم ينتظرونَ سيّدَ البرقِ والغمام

قراءةٌ نقديةٌ في الزويل روايةُ الغيطاني

لم يكن الخطاب النقدي قد غالى حين شدّد على الاكتساب ، ورأى فيه قسيماً للفطرة ، وشحذاً لها ، لأنّ في الاستعداد مؤهلات عديدةً تزدادُ بازدياد سنّي المبدع ، واتساع ميدان ممارسته .

وإذا كان الإنسان غير قادر على صناعة الإلهام لنفسه ، أو لغيره ، لكونه فطرةً في تكوينه واستعداداً كامناً فيه ، فإنّ الاكتساب صناعة بيده ، لا سيما إذا كان مبدعاً ، لكون الاستعداد يقوم على مؤهلات هي من غرسه ، ومتى كانت شروط الإنبات جيدةً ، فإن تلك المؤهلات تثمر أغصاناً جديدة تكلل هامة الفطرة ، وتؤتي أكلاً له أكثر من مذاق . وتشتمل على ألوان عديدة لا يمكن حصرها في هذا المقام ، لكن معرفة خصائص تراث الأمة ، وتاريخها ، والإحاطة بثقافتها العامة ، ومجموعاتها البشرية ، وما يمكن أن يحصّن المبدع ويزيده اتساعاً معرفياً بمرور الأيام هي التي يمكن الإشارة إليها هنا ، ونحن في معرض قراءة "الزويل" لجمال الغيطاني .

فلولا هذا الاكتساب الذي حصل عليه الغيطاني عن هذه الشريحة البشرية ، أو القبيلة التي تعيش قرب حلايب ، أو على الحدود المشتركة بين مصر والسودان لما كانت هذه الروايةُ قد رأت النور على هذا النحو ، فبوساطة هذا الاكتساب المعرفي تم شحذ استعداد المبدع وتحريك إلهامه في فضاء اتسعت دائرته ، وضاقت شخصياته .

وتكثيفاً لما نريدُ قولهُ في قراءة هذه الرواية رأينا أن تكون زوايا القراءة محصورة بالآتي :

أولاً: الشكل والموضوع والحبكةُ

يعد الشكل عنصراً مهماً في الخطاب السردي لكونه بوتقةُ المضمون، وطبقهُ المختارُ، ومتى أحكم اختياره، وجرى تصميمه عن وعي عامد استطاع المضمون أن يوصل فلسفته للمتلقي على نحوٍ من الإمتاع، والإدهاش وتحركت أخيلته، وانفعالاته دون عواثر.

إن تقديم الشكل النهائي للكتابة السردية لا يتأتى من المحاولة الأولى، إنما يعود إلى محاولات عديدة، وتغييرات لا يعرفها إلا المبدع نفسه، ومن كان لصيقاً به، لهذا يظل البحث عن الشكل الجديد لكل عمل إبداعيّ في الفن السردي هماً من هموم الكتاب الكبار، فبوساطته يمكن للمتلقي أن يرسم التحول الدائم، أو الاستقرار الثابت لصانع الإبداع ولجهده فيه، ومن يمعن النظر في "الزويل" يدرك تماماً أن الغيطاني قد حاول أن يجدّد في شكله السردي هذا، وأن يخرج عن دائرة المألوف ما أمكنه ذلك.

اختار الغيطاني لـ (الزويل) أسلوب التداخل السينمي الحر الذي لا يعنى بالتسلسل المنطقي للأحداث بقدر ما يعنى بتكوين اللوحات الحركية للشخوص، وعوالمها الداخلية وفقاً لمجريات كل حدث منفصل، لكنّ هذا التداخل كثيراً ما يقطع بالوثائق العلمية، أوً التاريخيةً، أو الشفاهية التي حصل عليها الكاتب لهذه الشريحة البشرية المسماة بـ "الزويل" وهنا يكمن التجديد في الشكل، فمع أن الوثائقية مرفوضة في الإبداع، إلاّ أن طريقة إدخالها في هذه الرواية كانت مقبولة، ولسنا نغالي إن قلنا: إنها أصبحت جزءاً مهماً في الأداء والتوصيل السردي، ولو جاءت منفصلة عن العمل لشكلت سلبية فيه، ولأزرت بالنص وأبعدته عن دائرة الإبداع.

أما موضوع الرواية فهو موضوع مثير وأثارته تكمن في كشف الغيطاني لواقع مجهول لشريحة من البشر تعيش على نحو غامض ، وتسكن في المنطقة البعيدة عن الطريق الواصل بين مصر والسودان ، والمار ببلدة حلايب ، وهذه الشريحة لا تملك كتاباً ، ولا تاريخاً محدداً ، ولا عقيدة معروفة إنما تمتثل لتقاليد رسخها شيوخها الملثمون واحداً بعد الآخر ، وجرت العادة عندهم أن يظلوا بعيدين عن كل معرفة أو تطور حضاري ، لا يناقشون في أمر دنياهم ، ولا يسألون عن دورهم في الحياة ، ولا يكشفون عن نوازعهم لأحد ، لذلك ظلوا غامضين لا يعلنون عن انتمائهم لتلك الشريحة إلاّ في موطنهم أو مكان إقامتهم ، فهم أشبه بالباطنيين حين يخرجون من ديارهم بأمر شيخهم الملثم ، ويكون خروجهم مقصوداً ، فهم طوافون يغرسون في أماكن محددة قد تطول مدة إقامتهم فيها ، وحين يعودون يقدمون لشيخهم الملثم ما جمعوه من أخبار في طوافهم على نحو فردي ، لهذا يكون شيخهم أعلم من الآخرين وأعرف بما يجري في المدن ، أو الدول الأخرى ، والهدف من بقائهم هو انتظار نزول زويل الكبير إلى الدنيا من السماء ليخلص الناس من الآثام والشرور ليعيد للعالم اتساقه ، ونظامه ، ونقاءه ، وصفاءه ، إنه مهديهم المنتظر الذي ضاق بما يجري في العالم من آثام ، فارتفع إلى السماء بعد عذابات رائعة ، وآلام مخيفة عانى منها أجيالاً ، وتوارى في الغمام ، لهذا ينحنيً الزويليً (كما تقولُ الرواية) ويقبل الأرض لو رأى الغمام في السماء ، ويطرق خاشعاً لو سمع الرعد ورأى البرق ، فالرعد صوته والبرق سوطه ، وقد يتعالى بكاؤه إذ يهطل المطر الرفيع الغزير ، فما هو إلاّ دموع زويل الكبير الذي يبكي لأن الأشياء كما هي لم تتغير منذ أن أرتفع[1] .

لقد وظف الغيطاني هذه الأفكار توظيفاً فنياً في كتابته السردية هذه ، وقدم الموضوع على نحو لا يخلو من إثارة .

أما الحبكة فنقصد بها الأحداث التي ترتبط فيما بينها بأزمنة معينة تؤدي أخيراً إلى النتيجة التي يريدها النصُ ، ولّما كانت هذه الرواية لا تعنى بتطور الشخصيات عاطفياً ، وفكرياً فإنها رواية حبكة ، أي رواية أحداث لشخصيات غير نامية ، لكن الكاتب حرص أن يبقي نهايتها مفتوحةً تاركاً للقارئ أن يتخيل النهاية التي يريد لإسماعيل ، أو فتحي ، أو للشخصيات الزويلية : سازل ، أو تزاج ، أو زيفر ، وغيرهم .

●●●

ثانياً: الشخصيّات:

يكاد ينعقد الإجماع على أن الشخصية تشكل نقطة الارتكاز في أي عمل ناجح لأسبابٍ عديدة ، منها ، أنها تمثلُ حياة بعض الناس الذين نمثل نحن جزءاً منهم . . وأنها هي التي تقوم بتحريك الأحداث ، وتصاعدها . . . وأنها تقود الصراع . . وأنها تنمي الحبكة . . . وغير ذلك ، فضلاً عن أن الوقوف على أنواعها في العمل الفني يسهم في معرفة أسرار النص ، ودقائقه ، وصولاً إلى حكم نقدي سليم .

والشخصية كما عرفنا تنقسم قسمين : شخصيةً مسطحة ، وشخصية نامية ، تكون "المسطحة" عادية ، ثابتةً ، لا تنمو مع الأحداث ، يفهمها القارئ بمجرد تعرفها من غير أي جهد يذكرُ . بينما تكون "النامية" متحركةً لا تكشف عن أبعادها بسهولة ، وتحتاج إلى قراءة واعية لفهمها ، أو سبر غور نفسيتها ، ومراقبتها عبر العمل الفنّي كله ، لكونها لا تكتمل بناء عند المتلقي إلاّ بعد أن يكون القارئ قد أكمل فهمها استقراءً[2] .

ومع أنّ شخصيات الزويل متعددةٌ ، إلاّ أن المحورية منها ليست معقدةً ، أو ناميةً ، وإنما هي شخصيات عاديةٌ تختلف سلوكياً عن بعضها ، وهو أمر جوهريٌ في بنائها النفسي وهي تصوغ أفكارها ، وحوارها وردود أفعالها ، وغير ذلك .

لكنّ الأنموذج الذي يشدد عليه في العمل السرديّ معدومٌ في هذه الرواية ، لأن محاورها الثلاثة جعلتها تقدم شخصيات مختلفة في كل محور ، وإن تم ربطها في العمل كلياً بوصفه المضمون الذي هدفت الرواية إلى إعلانه ، أو تقديمه سردياً .

ففي المحور الأول يتم التركيز على "إسماعيل" و "فتحي" و"سائق العربة" و "زيفر" و "الشيخ صهيج الملثم" وكلها شخصيات عادية ، أي لم يرد لها البناء السردي أن تكون شخصيات محوريةُ فـ (إسماعيل) لا هم له إلا تذكر (منتهى) ورؤيةُ البحر ، واكتشافُ عوالم جديدة ، بينما يرغب فتحي بالوصول إلى قرية المنجم والتمتع بما يثيره البحر من متعة والمكان من غموض .

أما "السائق" فشرثار يجيد رواية تجاربه العملية والجنسية ، ويتركُ سؤالاً في مخيلة "إسماعيل" بعد دخوله في ضيافة الزويل واسترجاع ما جرى له مفاده هل كان السائق طوافاً زويلياً قادهما إلى هذا المكان عن وعي عامد؟ .

أما "زيفر" فعلى الرغم مما جرى له على يد الشيخ "هوندار" الزويليّ من أخصاء لذكورته وسلب المشيخة من والده فقد سلّم عن يقين بإرادة الشيوخ ، ورأى في حكمهم عليه أن يكون طوافاً في الأماكن القريبة ، وأن يقود النساء مساء لقضاء حوائجهن في "الحماد" حكماً مقبولاً

مادام يصدرُ عن الشيخ الملثم الذي يجسد في الظاهر روح زويل الكبير المنتظر .

في حين تبقى شخصيّة صهيج الملثم يكتنفها الغموض ، فأداؤها الفعلي قليل ، وسلوكها الحيوي مرتبطٌ بالوصف السردي للراوية العليم ، وبالأخبار التي تنقلها عنه بعض شخصيات الرواية ، أو الوثائق التي حصل عليها القاص شفاها ، وأدخلها ضمن موضوعة النصّ .

أمّا شخصيات المحور الثاني المعنون بـ "الزويل ، مضبوطات الدكتور جعفر البيباني" فكلّها تقريباً من طوافي الزويل الذين كلفوا بمراقبة جعفر البيباني ، ورصده ، وتتبع تاريخ أسلافه بداءة من جده السادس ، وحتى ساعة خطفه ، وهي شخصيات قريبة الشبه بالمخبرين ، والجواسيس ، الذين احترفوا العمل الاستخباراتي ، وإن كانوا على درجة عليا في التخفي ، والرصد ، وكتابة التقارير .

غير أن المضبوطات التي تمّ العثور عليها في حوزة البيباني ، والمطالب التي رفعها الطوافون ، وإيضاحاتهم والتحقيق الأولي الذي اجروه معه في منطقة المعادي قبل نقله إلى مضارب الزويل تشير كلّها إلى أن شخصية الطبيب البيباني كانت عادية ، فهو لا يفكر إلاّ بمرضاه الذين ينتظرونه ، وبامّه المترقبة عودته ، وأنه في الشهور الأخيرة كان يبدو تائهاً ، يحلم خلال يقظته أحلاماً تبعث في نفسه مشاعر قاتمة[3] .

وعلى وفق ما مرّ فإن تلك الشخصيات كانت أدوات المبدع في تقديم الحدث ، وهو خطف الطبيب ليس غير ، لذلك ظلت شخصيات مسطحة ثانوية ، وليست محورية ، باستثناء جعفر البيباني الذي كادت شخصيته أن تصبح محورية في هذا المحور تحديداً .

أما شخصيّات المحور الثالث المعنونُ بـ "الزويل الحرايبة" فلعلّها كانت أكثر عمقاً ، وأوضح موقفاً من بقية المحاور ، فقد حاولت أن تزرع التبرم بين الزويل المستسلمين لفروض الطاعة الحريابيّة المتمثلة بعدم الشكّ فيما يصدر عن الشيوخ من أحاديث عن الطواف الأعظم ، أو الرحلة المقدسة ، أو السؤال عن زرقة الماء العظيم!

فكان "زراب" و"فازر" و"زنيد" أول من حرّك الماء في البركة الساكنة ، وشكّوا بالأخبار رغبة في الحصول على اليقين ، ومثل هذه الشخصيات تشكلُ خطورة على السائد المقدس ، فهي وإن لم تستطع أن تغيّر في المسلمات المحنطة في عقائد الزويل الغامضة ، فإنها قد حاولت أن توقد الحطب اليابس ، وتنير به بعض الظلمات ، ولكنّ عود ثقابها كان مبللاً ، فأخفقتْ ، ودفعت الثمن غالياً ، فقد مات "زنيد" من شدّة العقاب ، واسترده زويل الكبير ، وجنّ "فازر" من هول ما وقع عليه من حصارٍ وأبعادٍ ، وتحام ، وضاع "زراب" وبقي يائساً نادماً .

ومع أنّ شخصيّة "درياد" حاولت أن تعيد اليقين الزويلي الراسخ إلى النفوس ، وتقوم بالطواف الأعظم طواعية لتثبت للمتسائلين المتشككين صحة المنهج الزويلي في الطواف المقدس ، إلاّ أنها لم تستطع أن تحول دون تغيير أو تحريك في هذا اليقين ، إذ ظهر بعد حين تزاج الذي سأل عن زرقة الماء العظيم ، ولماذا تبدو الزرقة خفيفةً في مواضع ، ثقيلة في أخرى؟ وسازل الذي طالب بأقصاء من أرهقة العمر الطويل من المشيخة ، وإن خالف ذلك الشرائع الزويليّة ، لكونها كما يرى شرائع دنيوية وليست سماوية .

فعن طريق "تزاج" و "سازل" وما فكرا به سمح بحق ابداء الملاحظات على شيوخ العشائر من البالغين ، أي ممن يستطيعون ملء

رحم امرأة ، وعلى وجه التحديد ، الاعمار الزوليّة بين الخامسة عشر ، والرابعة والعشرين كما تقول الوثيقةُ التي تقطع السرد حشواً[4] .

لكنّ ما يجب ذكره في شخصيّة درياد التي استعارت لها اسماً حركياً هو "أبو محمد بن عبد الله بن محمد بن إبراهيم اللواتي الطنجي" إنها كانت تدليساً حريابياً متقناً ، إذ سطت على رحلة ابن بطوطة التي كلفته تسعةً وعشرين عاماً ، فكانت رسائل "درياد" مأخوذة من الرحلة بذكاءٍ ، وهذا ما دلت عليه الوثائق التي بحوزة صانع السرد .

•••

ثالثاً: الزمن

لّما كان الزمنُ واحداً من العناصر الأساسيّة في البناء القصصي عامةً ، نجدُ نجاح أيّ خطاب سرديّ مرهوناً بطريقةً الكاتب في معالجته ، وكيفية ربطه بالأحداث لتقديم الحبكة بثقل فاعل ، واقتدار في التصاعد ، وصولاً إلى الذروة .

وإذا اتفقنا على أن لا إبداع في الفّن القصصيّ من غير زمن ، فإننا لا بدّ أنّ نتفق على أن لا زمن متفقٌ عليه بالأهميّة ، بمعنى أنّ الزمن مختلفٌ فيه طريقة واختياراً عند المبدعين[5] .

ومع أنّ الزمن ما عاد فراغاً وهمياً من ابتداع الإنسان ، وإنما هو بعدٌ رابعٌ للأشياء له قيمتُهُ وأثرهُ ، وخطورته ، إلا أن الغيطانيّ في هذه الرواية قد تمسّك إلى حد كبير بالزمن المتواتر المنساب ، إذ بدأ من نقطة معينة تمثلتْ في رحلة (إسماعيل) و (فتحي) إلى منطقة المنجم على الحدود

المصرية السودانية تقريباً ، ودخولهما إلى عالم الزويل الغامض في إحدى مناطق السودان ، وما تمّ فيها من أحداث توالت تباعاً على شريط سرده تدريجياً ، وهذا اللون يفيد في مثل هذه الرواية التي حاولتْ أنَ تعنى برسم الأحداث التي تتوالى تباعاً ، وتقدم شخصياتها المتوالدة عبر تلك الأحداث .

إنْ الغيطانيّ هنا لم يرد أن يجعل الزمن متداخلاً ، لكونه كان منشدّاً إلى رسم حركة الزويل ، وهذه الحركة لن تكون بغير زمن واقعي يتدرج مع تطورهم تاريخياً ، ليصل إلى الذروة ، أو إلى نقطة النهاية المفتوحة .

على أننا يجب أن نشير إلى أنّ الارتجاع الفنّي لبعض الشخصيات قد مكن القاص من الخروج من الزمن الواقعّي إلى الزمن المتخيل ، أو التداخل فيه على نحو من الاقتدار الحِرفيّ المدروس ، وإن كان قليلاً بالقياس إلى الزمن الأول ، ويبدو أن رسم صورة الزويل كانت وراء هذا التخطيط الزمني ، وإنشداد القاص إليه ، ولعل ما يؤكد ذلك رغبته الماثلة في إدخال الوثائق تباعاً .

•••

رابعاً: البناء الفنيُّ:

استخدم الغيطانيُّ في هذه الرواية تقنيات سرديّة عديدة ، فكانَ الراوي العليمُ يقود الوصف في أغلب اللوحات التي تتطلبُ توضيحاً ، سواءٌ أكانت رسماً للشخصيات ، أم للفضاء الذي يحتويها ، فتأتي الصور ، والأحداث على لسانه بأسلوب لا يخلو من إدهاش .

كما أنّه استخدم تقنية المناجاة النفسية في حالات عديدة لعلّ أكثرها اتقاناً ما كان في المونولوج الدرامي لكلّ من (إسماعيل) و(فازر) و(تزاج الساكنابي) فقد حاول القاص أن يظهر من خلال المناجاة ما كان في أعماق كلّ منهم من حوار مكنون . كما أن استخدام القاص لتقنية الارتجاع الفنّي قد مكن بعض شخصيات الرواية من ربط ماضيهم بحاضرهم ، فكانت تلك الحالات التي تم استرجاعها أكثر إثارة في تصويرها من غيرها ، لا سيما ما جاء من استرجاع (إسماعيل) لذكرياته مع فتحي ، ومنتهى ، واسترجاع (الشيخ الحدربي) لأسئلة المتشككين بالرحلة المقدسة .

كما أنّ الروائيّ استخدم تقنية المحاورة (الديالوج) في حالات عديدة لا سيما ما كان منها بين الطوافين ، والدكتور جعفر البيباني ، وبين (تزاج) و الشبان الأربعة ، وبين (زيفر) وإسماعيل ، وهي تقنيّةٌ أريد بها تكثيف الموقف حوارياً .

أمّا تقنية القطع التي سببتها الوثائق التي بثت في ثنايا الكتابة السردية فلعلّها ألصق بالشكل منها إلى المنجز الفنّي .

•••

خامساً: ما على الرواية:

ما تقدم كان ما للرواية ، وهو حقّ في ذمة الخطاب النقديّ ، أمّا ما على الرواية فهو حقّ الخطاب النقدي عليها ، وعلى وفق ذلك نقول : أنّ كاتباً بقامة جمال الغيطانيّ ثقافة ، ومعرفة لغويةً كان عليه أن يمعن النظر ملياً في الأخطاء اللغوية الكثيرة التي وردت في النصّ ، وأن يشير

إليها إن كانت بفعل الطباعة في نهاية الرواية ، أو في ورقة مستقلة ، لأنها تخرج المتلقي من متعته أحياناً ، وتجعله لا يحسن الظنّ بلغة كاتب كبير ، ومنشئ قدير في فن السرد ، وفيما يأتي أمثلةٌ منها :

1- ص 29 / ورد في الرواية (ألم نرى زويلياً واحداً) والصواب (ألم نرَ . .) .

2- ص63 / ورد في الرواية (تحت أعين طوافو الزويل) والصواب (طوافي الزويل) .

3- ص14 / ورد (هو أحد طوافو الزويل) والصواب (طوافي الزويل)

4- ص 64/ ورد (وأن أبيه) والصواب (وأنّ أباه) .

5- ص 67 / ورد (من هم ساكنيها) والصواب (ساكنوها) .

6- ص 68/ ورد (كلّ ساكنيها حزانى مفجوعين) والصواب (مفجوعون) .

7- ص 72/ ورد (لفتَ نظر طوافو الزويل) والصواب (طوافي الزويل) .

8- ص73/ ورد (لدى الأطفال الزويليون) والصواب (الزويليين) .

9- ص73 / ورد (ملاحظات طوافونا عليها) والصواب (طوّافينا عليها) .

10- ص75 / ورد (لم أصحب أحد) والصواب (أحداً) .

11- ص77 / ورد (لم يكفيها) والصواب (لم يكفها) .

12- ص 79 / (انطلاق حبيبان) والصواب (حبيبين) .

13- ص80 / ورد (يفضلون مجاورة شخصاً) والصواب (شخص) .

14- ص 83 / ورد (تُراجع أنساب وأحفاد جميع الطوافين الزويل الهاربون والصواب (الهاربين) .

15- ص84 / تكرر ذلك .

16- ص 84 / ورد (تعبيراً آخراً) والصواب (آخر) .

17- ص 89/ ورد (أين المستزرعين) والصواب (أين المستزرعون) .

18- ص 97/ ورد (يرى مدناً ، ومواكب وأطفال صغار) والصواب (وأطفالاً صغاراً) .

19- ص 107 / ورد (أصبح الماء أزرقاً) والصواب (أزرق) .

20- ص 106 / ورد (يبعث بها الطوافين) والصواب (الطّوافون) .

21- ص 108 / (أنتم لاهين) والصواب (لاهون) .

22- ص 111 / ورد (من تفقه أبنائها) والصواب (أبناؤها) إذا كان (من) أسماً موصولاً .

23- ص 111/ ورد (إلى خروج جند زويليون مخلصون) والصواب (زويليين مخلصين) .

24- ص 118/ ورد (يحشرون آرائهم) والصواب (آراءهم) .

الهوامش:

(1) الرواية ، 31 .

(2) في النقد الأدبي الحديث منطلقاتٌ وتطبيقاتٌ ، فائق مصطفى ، وعبد الرضا علي ، 197 .

(3) الرواية ، 68 .

(4) الرواية 116 .

(5) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات ، فائق مصطفى ، وعبد الرضا علي 200 .

انتفاضة الطبشي ذي الشارب العسلي

قراءةٌ نقديةٌ لقصة زيد مطيع دماج (المدفع الأصفر)

قصة زيد مطيع دماج "المدفع الأصفر" واحدةٌ من القصص المهمة في فنه السردي ، فهي تشكل منجزاً جمالياً ثرياً في ملمحها الرمزي العميق ، وانعطافةً دالةً على تطور تقنيته السردية ، وأهمية اختيار المناسب منها في تنمية الأحداث ، وصولا إلى النهاية المفتوحة .

يتسلم القارئ هذه القصة عن طريق الراوية وهذا الراوية ، ليس شخصاً من شخصيات القصة ، وليس لما يرويه علاقةٌ مباشرةٌ من قريب ، أو بعيد بشخصية كاتبها ، أو بأحداث مرن به ، لأنها ليست لوناً من ألوان السيرة الذاتية ، ولا شهادة منه على أحداثها ، لذلك تسمى هذه التقنية بتقنية "الراوي العليم" .

والراوي العليم وصَّاف خارجي ، يطرح ثقله على الأحداث بوصفه مراقباً خارجياً قادراً على الإجابة عن كل ما يدور في القصة ، فهو يرى ما لا يراه القارئ ، ويسمع ما لا يسمعه ، ويعرف النهاية وحده وتتجلى فيه الموضوعية في تقديم الأحداث ، وتصوير ما يراه خليقا بالذكر أولاً ، وتأخير ما حقه التقديم ثانياً ، وهذه الطريقة في السرد هي التي يطلق عليها عادة بالسرد الموضوعي ، وهي طريقة زيد في معظم ما كتب .

في هذه القصة شخصياتٌ فرديةٌ وجماعيةٌ ، ومع أن الإجماع يكاد ينعقد على أن الشخصية تشكل نقطة الارتكاز في أي عملٍ ناجح ، إلا أن القاص لم يركز فيها إلا على المرأة العجوز المعمرة ، والشابَّين الجريئين ، والطبشي ، أما سكان القرية ، فإن ذكرهم يمر من خلال الأحداث مروراً عادياً ، كذكر جنود الحامية المرتحلين .

إن شخصية الجندي (الطبشي) هي الشخصيةُ المحوريةُ التي قدمتها القصة ، وأدارت الأحداث المحورية حولها ، لذلك كان لزاما على القاص أن يرسم للمتلقي أبعادها المختلفة : الإنسانية ، والفكرية ، والنفسية ، وما يرتبط بتلك الأبعاد من مزاجية ، وانفعال وجداني ، فضلاً عن تقديم شيء من تاريخها المرتبط بالمكان (القلعة) عملاً ، وحياة كي تبقى تلك الأبعاد شاخصة لدى المتلقي وهو يتابع حركتها في أحداث القصة دون أن تغيب عنه لحظة واحدة ، فكانت ريشته قد رسمت تلك الأبعاد قائلة :

"ما زال يرتدي حلته العسكرية الرثة . . وعلى رأسه طربوشه الأحمر بزره الأسود المتدلي خلف رأسه ، أو أعلى يمينه بحسب وضع الطربوش . ورغم أن الشمس قد أكلتْ من الطربوش لونه فأصبح باهتاً ، إلا أنه ما زال مهيباً ، متوسط القامة ، قوي البنية ، ارتسمتْ تجاعيد قليلة على وجهه الأحمر الذي جعلته حرارة الشمس ، وقسوة البرد يميلُ إلى السمرةِ .

ذو شارب عسلي اللون كث في وسطه ، ومبروم من أطرافه إلى أعلى يعطيه مهابة زائدة! وبحاجبين كثين . . وعينين تبرقان كعيني صقر . . لونهما أزرق مشوب بخضرة داكنة . ."

ويمكن تلخيص (المدفع الأصفر) في أن جندياً (طبشياً) يؤدي خدمته مع زملاء له من (جنود) و (طبشية) وضباط في واحد من الحصون المنيعة في أعلى قمة جبلية يجد نفسه فجأةً وحيدا في ذلك الحصن ذي المنشآت الكثيرة الذي يرتفعُ فوق السحب ، والضباب ، والجبال المحيطة ، فيحار في إيجاد تفسير لوحدته ، وتسبيب لمغادرة الآخرين للحصن دونه :

"قال لنفسه : لا يمكن لأية قوة أن تقتحم الحصن ، أو تستطيع كسر أبوابه المصنوعة من الخشب ، والنحاس والحديد ، ومع وجود عدد من أبراج الحراسة عند كل بوابة لا يمكن أن يحدث ذلك مطلقاً حدث نفسه بذلك وقال بصوت مرتفع : ليس هنالك أي أثر لمعركة حدثت ، وإن حدثت لا بد أن يسمع دويها!!"

ومن مناجاته لنفسه نفهم أن لهذا الجندي مخبأ سرياً في كهف صغير يقع خلف الحصن ، وأن هذا المخبأ ظل مجهولاً لم يكتشفه أحد سواه لوعورة الممر المؤدي إليه ، فهو لا يخلو من خطورة ، وكثيراً ما كان يتسلل إليه هارباً من مناكدة بعضهم له ، وسماجة مزاحهم معه ، ولا يعود إليهم وإلى الحصن إلا بعد أن يزول غضبه ، وتنطفئ جذوة زعله المتقد :

منادماتهم الساذجة المبتذلة . . كانت تدفعه للهروب منهم أياماً بلياليها إلى مخبئه السري المجهول في كهف صغير خلف الحصن من الجانب الآخر الذي لم يكتشفه أحدٌ سواهُ ، ولوعورة الطريق المؤدية إليه ، والتي كانت لا تسمح إلا بصعوبة لوضع القدم ، وعلى الشخص الذي يجتازها ألا ينظر إلى الهاوية السحيقة ، والسير ببطء متجها بوجهه ويديه نحو الصخر . ." .

وحين عاد في المرة الأخيرة من الحصن وجد أن الحامية قد غادرته ، وحملت معها ما خف حمله ، وغلى ثمنه ، فهالهُ الأمر ، ولم يجد بداً من البقاء فيه ، فقد ارتبط بهذا الحصن أمدا طويلاً ، واقتصرت حياته على حياته ، وكوَّنَ عالمه المحدود على وفق عالم الحصن ، ولم يكن يطمح بأكثر من أن يحيا حياته تلك مع أصدقائه ، وزملاء مهنته التي حددها ، وأحبها ، فحددت هي بدورها أفكاره ، وعوالمه البسيطة .

لقد حاول هذا الجندي أن يعيش وحيداً منعزلاً عن العالم في ذلك الحصن العالي ، فتوسل بمدفعه فاستجابت القريةُ لأصوات قذائفه ، وقدمت له الطعام ، والحطب فانتشى راضيا مدة من الزمن ، فالطعام كثير ، وأصنافه عديدة ، ولا أحد يشاركه فيه ، وحزم الحطب زادت عن حاجته لها ، وأهل المدينة على أهبة الاستعداد لتقديم المزيد منها . . لكن أمر الرضا لم يدم طويلاً ، إذ سرعان ما عاد إليه قلقه ، فحاول مداراته بالهروب إلى مخبئه السري كما كان يفعل سابقاً ، غير أنه حين حل فيه "لم يشعر بالارتياح كعادته في السابق ، بل شعر بالضيق والملل ، وأسرع عائداً عبر طريقه الوعر" .

لكنه حين دخل الحصن دخله مبتئساً حزيناً ، ولم يكن منشرحاً ، فقد ذكره شريط ذكرياته بأيامه التي قضاها مع زملائه ، وبإخلاصهم في عملهم حد التفاني ، فترقرقت في مقلتيه دموع كثيرة ، فأجهش باكياً ، وتمنى أن يكون زملاؤه الجنود معه على الرغم من مساوئهم الحقيرة .

لقد أحس أن الوحدة ، أو العزلة حولت الحصن إلى سجن واسع "لكنه ضيق(مطبق) سجن انفرادي" فقرر إذ ذاك أن يضع حدّاً لقلقه المشوب بالحزن ، فأسرع إلى مدفعه ولقَّمهُ "قذيفة وأتبعه بأخرى ، وبثالثة ، ورابعة" . . ثم غطى ماسورة مدفعه العملاق بطربوشه الرث ، واختفى دون رسم أو أثر ، فظلت السلة في مكانها دون أن تتدلّى .

عالجت "المدفع الأصفر" أموراً عديدة ، وأوحت بأخرى في البعدين : الموضوعي ، والفني . ففي الموضوعي ناصبت القصة العزلة العداوة ، وأقامتها عليها ، وبينت أن الابتعاد عن الجماعة ، واتخاذ العزلة منهجاً للعيش دون الاقتراب من الآخرين ، والانزواء عنهم سواء

أكان في حصن منيع ، أم في كهف سري أسلوبٌ مرفوضٌ حيوياً ، ومحكوم عليه بالجنون ، فكان لا بد لبطل القصة (الطبشي) من رفضه فأوحت قذائفه الأخيرة بهذا الرفض فهي لم تُطلق في الهواء جزافا ، إنما كانت تُطلق على العزلة المقيتة ، وتهزمها إنسانياً بالإيحاء لا المباشرة ، ومثل هذا الموقف وإن بدا فردياً في العمل الفني لصيقاً بذات البطل وشخصيته ، إلا أنه تعبيرٌ عن موقف جماعي للناس قاطبة ، فـ "الفردي وحده -كما يرى النقد الحديث- يثير اهتمام الفن عندما يكون فيه شيء يعبر عن العام فيعكسه"[1] وتلك قدرة القاص المبدع .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التحدث عن الحرب ، أو عن أهل الحصن ، أو أهل المدينة ، أو غير ذلك لم يكن من هموم القاص ، لكونها أموراً لا يحتاج إليها في حبكته ، ولا علاقة لها بما تهدف إليه القصة ، لذا لم يعن القاص بأية أحداث جانبية تضر بالسرد ، وتفكك بناء الحبكة .

أما في البعد الفني فقد أوحت بالرمز تلميحاً لتستثير به أخيلة المتلقي الجاد الذي يحسنُ التأويل ، ويكشف عن دلالات النص الخفّية .

فالرمز يدل على معان مختبئة في نفس المبدع ، لا يريدُ التصريح بها ، وإنما يقوده إليها لا وعيه ، وأحلامه الباطنيةُ ، وتكون مهمة النقد أساساً في تحليل تلك الرموز ، وتفسير اتجاهات اللاشعور على وفق ما يعتقده الناقد صواباً في كشفه للألفاظ الموحية ، وعلاقة تلك الألفاظ بعوالم الأعماق الغامضة .

تلك هي الرموز التي تجيء غفلاً من مبدعها ، أما الرموز التي يسعى إليها المبدع سعياً ، فأنها وإن اختلفت عوامل استخدامها فإنها تبقى

رموزاً مصنوعةً لا دور لعالم الأعماق في تفجيرها وإطلاقها . فتستحيل إذ ذاك أساليب تعبيرية يجنح إليها المبدع على وفق ما يمليه عليه خياله فنياً ، وهو الأكثر استخداماً ، أو يدعوه إليه الموقف فكرياً ، وهو الأقل استخداماً[2] وواضح أن رموز زيد هي من النوع الأول التي يكون للخيال فيها السطوة الأخيرة .

إن النفس تبيح للذات أن تعبر عن دواخلها بالأساليب الغامضة أو الرمزية ، لذلك ترى نازك الملائكة أن لا مفر من مواجهة تلك الأساليب إذا أردنا فنا يصف النفس ، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً[3] .

وعلى وفق ما مر فإن القارئ الجاد يمكن أن يجد في هذه القصة رموزا خاصة أوحى بها العمل عن وعي حرفي ، كأن تكون العجوز المعمرة رمزاً غير مباشر للأمة التعبى التي تستطيع رغم ما أصابها من إنهاك أن تجد حلولاً لمشاكل أبنائها ، لهذا كان الناس وجلين منها في آخر القصة كما جاء على لسان شابين ممن امتثلوا لأمرها : "كيف نقابل العجوز . .؟ ماذا نقول لها؟ أنقول لها بأننا جبناء ؟" .

كما يمكن أن تكون "الأضرحة السبعة" رمزاً للماضي المجيد المضمخ بعبق الإخلاص ، والتضحية ، والشهادة من أجل الآخرين .

لأن قداسة الرقم توحي بالكثير ، فالسماوات سبع ، وأن الله جلت قدرته قد استوى على العرش في اليوم السابع ، وبنات نعش سبع ، والسنوات العجاف سبعٌ ، . . .الخ لهذا ليس جزافاً أن يرد هذا الرقم عند زيد رمزاً للقيم المقدسة ، فقد استخدمه الكثير من المبدعين في آثارهم الرسمية ، والشعبية ، وما زال صوت المرأة في ريف اليمن يردد منتظراً عودة المهاجر :

سبعة نجوم
عديتهم بالفرد
هاتوا لي المحبوب
قد هزني
البرد[4]

وما زلنا نتذكر هذا الرقم في قصيدة محمد حسين هيثم الدرامية "بنو عمي" فقد كان عدد أبناء العم سبعة ، وأن أضحوا غباراً .

ولما كان الرمز في هذه القصة تلميحاً إلى الأشياء في حَدِّه الأقصى ، فإن بإمكان القارئ أن يجعل حبل السلة المتين رمزاً موحياً بحبل الحياة الذي يسبب انقطاعهُ موتها المؤكد .

لقد ترك القاص نهاية القصة مفتوحةً حين أخفى بطلها عن مسرح الحياة ، فلم يقل لنا إن كان قد عاد إلى كهفه ، أو هرب إلى مكان معين ، أو ألقى بنفسه من أعلى قمة الحصن ، أو غير ذلك ، لأنه أراد من كل واحد من قراء قصته تلك أن يعيش تصوره الخاص في عمليّة الاختفاء ، كي تبقى "المدفع الاصفر"* قصَّتهم جميعاً حين يطلقون قذيفة الخلاص على العزلة المقيتة ليعيشوا ملتصقين بالجماعة حياة لا انفصام عنها .

وبعد ، فقد قلتها سابقاً ، وأكررها اليوم : إن كتابات زيد مطيع دماج القصصية تتصف بقدرتها على النفاذ إلى داخل نفس المتلقي دون استئذان ، لكونها تمتلك لغةً جميلةً ، وحبكة مؤثرة يستقبلها القارئ بترحاب مشوب بإعجاب ومحبة . فهو يكتب بلغة صافية بعيدة عن كل توعر ، أو ضبابية ، أو ارتباكٍ ، مما يتيح لمتلقيه متعة الانسجامَ مع

أحداث قصصه ، وحركة شخصياتها ، وعوالمها الظاهرة ، والخفية ، فضلاً عن أنه يعي دور السرد ، وأهميته في تنمية الأحداث ، لذلك لا ينبو السرد في آثاره عما جيء به من أجله ، فلا يطنب فيترهل الوصف ، ولا يوجز تقصيراً فيربكُ النص .

وهي ميزة المتمرس المقتدر

هوامش الدراسة

(1) م . اوفسيانيكوف ، وز سمير نوفا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تعريب باسم السقا ، 446 ، دار الفارابي ، بيروت 1975 م .

(2) ينظر : عبد الرضاعليّ ، نازك الملائكة الناقدة ، 171 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1995 م .

(3) ينظر : نازك الملائكة ، مقدمة "شظايا ورماد" ديوان نازك الملائكة ، مج :2 21 .

(4) ينظر : عبد الفتاح عبد الولي ، ومنير سعيد بجاش (من أغاني المرأة في الريف) مجلة (أصوات) اليمنية ، ع3 ، 1994 م ص 140 .

* نشرت (المدفع الأصفر) أول مرة في مجلة أصوات اليمنية ، العدد الثالث ، 1994م ، في الصفحات -156 164 ، ثم ظهرتْ ضمن المجموعة القصصية التي حملت العنوان نفسه سنة 2000م بعد رحيل كاتبها إلى عالم الخلد .

القتلُ غسلاً للعار

موازنةٌ نقديّةٌ

التأثيرُ والتأثرُ كلمتان لازمتا مصطلح الأدب المقارن ولم تفارقاهُ في المدرسة الفرنسيّة وهاتان الكلمتان ، أو المفردتان ظلتا مفتاحاً أساسيّاً لمعظم الدراسات المقارنية في التطبيق النقديّ .

وحصول التأثير والتأثر على وفق ما تراه تلك المدرسة يجب أن يتمّ بين مبدعين (بكسر النون) من أمتين مختلفتين : لغةً ، وحضارةً ، وفكراً ، وثقافةً ، سواء أكانا قد اقتربا في الفضاء الزمني إلى حدّ المجايلة ، أم ابتعدا عن بعضهما عشرات السنين ، وسيّان أن كان المتأثر قد اطّلع على نصوص من تأثر به مباشرةً (أي كان يجيد لغتهُ) أم عن طريق الترجمة الحاذقة .

ومنذ أن أطّلع المتلقي العربيّ على كتاب (فان تيجم) الموسوم بـ "النقد المقارن" مترجماً إلى العربيّة ظلّت أفكار هذه المدرسة هي المهيمنة على المنهج النقّدي العربيّ من غير أن تلتفت إلى المنهج الأمريكّي في النقد المقارن ، لأنّ الأخيرة لا تشترط حصول التأثير والتأثر ، بل تترك الباب مفتوحاً للتأويل .

وإذا كان روحي الخالديّ[1] رائد الأدب المقارن في الدراسات العربيّة ، فإنّ آخرين قد أكدوا هذا الاتجاه ، وأخلصوا له ، لا سيمّا الدكتور محمد غنيمي هلال[2] والدكتور حسام الخطيب[3] ولعلّ إسهامات الخطيب في التأليف والترجمة ، والبحوث العلّمية الجادّة قد فاقت الجميع دقةً ، وشمولاً .

ومع أنّنا لسنا معنيين هنا بذكر الأعمال الابداعيّة الغربيّة التي تأثرت بنصوصٍ عربيّة ، فإنّ المقام يقتضي أن نشير إلى أنّ حكايات

"لافونتين"[4] الفرنسي كانت مصادرها شرقيّة ، فقد اعترف (فلوبير) أن (لافونتين) قد تأثر حصراً بكتاب (كليلة ودمنة) لـ (ابن المقفع) المترجم من الفارسيّة عن الأصل الهندي ، كما ينبغي أن نشير إلى أنّ رواية الأرض للكاتب العربيّ (عبد الرحمن الشرقاوي) قد تأثرت برواية "فونتمارا" للكاتب الايطالي (أنسيو سيلوني) وأنّ الشرقّاوي ظلّ زمناً يخفي هذا الأمر .

ولّما كان هدف هذه الدراسة بيان التأثير الذي أحدثه خطاب (شاكر خصباك) السرديّ "وهو واحد من جيل الريادة الفنيّة في كتابة القصّة في العراق" في كتابات محمدّ الغربيّ عمران "وهو أحدُ أبرز القصّاصين المعاصرين في اليمن" فإنّ المنهج يقتضي اختيار مصطلح (الموازنة) بدلاً من مصطلح (المقارنة) لأنّ الموازنة تكون بين مبدعين (بكسر النون) من أمة واحدة ، بينما المقارنة تكون بين مبدعين من أمتين مختلفتين ، كما فعل الآمديّ المتوفي سنة 371 للهجرة في كتابه الشهير (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)

والموازنة كالمقارنة في التطبيق ، إذ يتّم التوكيد فيها على البعد الموضوعي أولاً ، في حين يجيء الاهتمام بالبعد التقني ثانياً ، لأنّ المتأثر له أسلوبهُ الخاصُ ، وأدواتهُ التي يتفرد بها في بناء العمل الفنّي ، ولن يلتقي اسلوبان في التشابه ، إلاّ كان الثاني مقلداً حرفيّاً للأول . ومثل هذا التقليد لن يرقى بصاحبه إلى دائرة الابداع ، إنّما يقوده إلى دائرة الفجاجة التي تزري به ، وبعمله على حدّ سواء .

إنّ اختيار محمدّ الغربيّ عمران (وهو الشابُ) وجهاً ابداعيّاً موازناً لشاكر خصباك (وهو الشيخ) كان وراءه عدّة أسباب منها : اجادته لفن السرد الحديث ، وقدراته الفاعلة في الكتابة في مختلف الموضوعات ،

وجرأته في تقديم الرمز ذي الدلالة الشفافة ، ورؤيتهُ العميقة في معالجة قضايا النفس الداخليّة لشخصّيات قصصه ، وامتلاكُهُ لأدواته الفنيّة من دون تلكوء ، أو اضطراب . فضلاً عمّا صرحّ به القاص معترفاً لكاتب هذه السطور (يوم كان يقيمُ في اليمن) من تأثرٍ بكتابات شاكر خصباك أملاً في تحقيق حلم الإنسان بالعيش الكريم ، ومعالجته لقضايا مجتمعه السلبيّة وصولاً لاشاعة الحريّة في الفن ، والقول ، والعمل .

ولتعدّد موضوعات الكاتبين ، رأت هذه الدراسة أن تقف على أهمّ (ثيمة) سردّية ركزا عليها ، فاختارت موضوعة (القتل غسلاً للعار) لتكون انموذجاً للموازنة ، فقد شغلت هذه الموضوعة (أو القضيّة) الشعراء ، والقصّاصين وعلماء الاجتماع بوصفها قاعدةً ، أو قانوناً عشائرياً ، أو أسّرياً يستمرؤنه قبولاً .

ففي قصّة (مريم) من مجموعة (الظلّ العاري)(5) لمحمدّ الغربي عمران يدين القاص تلميحاً هذا العرف عن طريق حبكة متقنة في صياغة الأحداث ، فبطلة القصّة ، أو الشخصيّة المحوريّة (مريم) التي ماتت أمّها عند ولادتها تنشأ على محبّة والدها ، ورعايته لكنّها سرعان ما تفقده قتيلاً دون وجه حق ، ولفرط براءتها تظلّ في القرية نفسها قانعةً بواقعها المّر ، لكنّ قوى الشر تجد في خضوعها هذا ضعفاً يمكنُ استغلاله بسهولة ، إذ يرتكب مجهولون جريمة قتل (اسماعيل) ابن شيخ القرية بوساطة منجلها ، ولتشبيت التهمة ، والصاقها بها يعمدون إلى قتل (جرو) صغير يضعونهُ بجانب جثة الطفل اسماعيل ، ويتركون المنجل عند الذبيحين ، فتساقُ إلى السجن ، ولّما تبلغ الخامسة عشر ربيعاً ، فتتلقفها (خديجة) المسؤولة عن السجن الذي يسميه القاصُ بـ (بيت زيد المعطب) وتجبرها على الانصياع لشذوذها الجنسي بين الحين والآخر ، ثم لا تكتفي بذلك ، إنّما تهيء لها السجّانَ (آدم) ليفترسها

أمامها تحقيقاً لرغبتها الشاذّة ، واستمتاعاً مرئياً للوصول إلى أعلى درجات الإثارة .

وحين يكتشف القائمون على السجن فضيحة مريم بعد أن تلد طفلها الذي تسميه بـ (أبو مريم) رغبةٌ في إحياء اسم ابيها يحكم عليها بالإعدام رجماً ، لكنها تفلت منه في آخر لحظة ، إذ يتّم تعديل الحكم السابق ، بتأجيل التنفيذ إلى أن تكمل رضاعة وليدها ، غير أنّ (خديجة) لا تكتفي بذلك ، إذ تهيء لها الذئب (آدم) مرّات أخر ، فتحمل منه ثانية ، فيقرر إذ ذاك القائمون على السجن تنفيذ الحكم بعد الوضع الثاني مباشرة ، فتسمي طفلها الثاني بـ (إسماعيل) دليلاً صادقاً على أنّها لم تقتل ابن الشيخ ، فتساق إلى ميدان ساحة الحوطة ظهر يوم جمعة فتُرجم بالحجارة ، والمفارقة الذكّية أنّ أول من يبدأ الرجم هو سجّانها آدم الذي يقودها إلى ساحة الإعدام ، فحين علا صوتها كاشفاً الحقيقة من أنّ المجرم الحقيّقي الذي يستحق الإدانة هو (آدم) وإنها بريئةٌ من دم ابن الشيخ ، يسارع آدم في ترديد نصّ الحكم بعد أنْ "ازبدّتْ شفتاهُ وتدفقت لزوجة حول ذقنه الطويل (و) تقدم يحمل الحجارة مردّداً فقرات الحكم ، صرخ بهستيريا ، وقذف بأول حجر على وجهها وهي تبتسم وتنظر إلى عينيه"[6] .

إنّ معالجة محمدّ الغربيّ عمران لقضايا المجتمع العربيّ فنيّاً عن طريق المتخيّل السردّي لا سيمّا قضايا الذئاب البشريّة لم تكن وقفاً على قصة مريم ، إنما كانت كذلك في قصّة (العنين)[7] غير أنّها تختلف في التقنية اختلافاً كبيراً ، إذ جعل منها قصّة رمزيّة في كل شيء ، بداءةً من الأسماء إلى فضاء المكان والزمان ، عبر حركة الشخصيّات ، والحشرات في الظلمة والنور ، لكنّها وإنْ رمزت فإنها شخّصتْ ظاهرة الذئاب ، وكشفت أقنعتهم المزيّفة ، وإن ادّعوا ثقافةً وعلماً غزيرين .

إنّ موضوع الاعتداء الجنسي الذي يؤدي إلى قتل الضحيّة غسلاً للعار عالجتهُ الكتابات السرديّة في العراق وفقاً لرؤية كتابها ، وأعني بهم جيل الكتاب الكبار فنيّاً الذين أسّسوا لهذا الفن ، وكرّسوا همّهم له ، وجدّدوا فيه شكلاً ، ومضموناً ، وظلّوا مخلصين في تجاربهم التحديثيَّةِ طوال عمرهم الفنّي ، لا سيما غائب طعمة فرمان ، وعبد الملك نوري ، وفؤاد التكرلي ، وشاكر خصباك ، غير أنّ خصباك كان أكثرهم تركيزاً على هذه الظاهرة ، وأحفلهم بها .

وقبل الخوض في عرض أثره الموازن على محّمد الغربي عمران يقتضي الموقفُ النقدّي منّا استغلال هذه الفرصة للإشادة بإخلاص شاكر خصباك لفنّه ، وقرائه ، وشعبه المظلوم ، فقد عالج في كتاباته أخطر القضايا ، وكانَ أجرأ قاص عرفته الساحةُ الثقافيةُ في العراق في تصديه للدمويين القتلة منذ انقلابهم الأول في 8 شباط وحتى هذه اللحظة ، فظلّ قلمهُ نظيفاً طوال سنوات عمره الفنّي ، ولا يزال ، فقاتل به المراحل السوداء دون خوف ، وكثيراً ما حمل روحه على ريشة قلمه من أجل شعبه ، ووطنه ، وأمته .

عالج شاكر خصابك موضوعة (القتل غسلاً للعار) في معظم مراحله الفنيّة ، ففي مجموعته القصصيّة الأولى "صراع"[8] المطبوعة سنة 1948م كانت قصّة (ضحيّة) تجربته الأولى لهذه الموضوعة ، وفي روايته (حكاياتٌ من بلدتنا)[9] المطبوعة سنة 1967 م ، كانت تجربته الثانية في قصة (الوباء) ، وفي روايته (الخاطئة)[10]المطبوعة حديثاً سنة 1998م ، كانت تجربته الثالثة ، ومن يستقري آثار خصباك هذه يرسم بوضوح تطوّره الفنيّ في الأداء والمعالجة ، سواء أكان ذلك في طريقة تكوين الحبكة ، أم بالتقنية المختارة ، أم بتحقيق المتعة والإدهاش في القراءة .

في قصّة خصباك (ضحّية) تشابه كبير مع شخصّية (مريم) التي أشرنا إليها ، فالشخصّية المحوريّة (صابحة) صبيّة صغيرة السن ، لها وجه صبوح فاتن وعينان دعجاوان ، وهي شبيهة إلى حدّ ما بـ (مريم) كما أنّ والد صابحة قد قتله شيخ القرية مالك الأرض ، كما كان الحال مع والد مريم حين قتلهُ شيخ القرية ، وكانت صابحة تجمع الحطب بعد قطعه بمنجلها لتبيعه في المدينة عوناً للأسرة في حياتها الصعبة ، وهي تشبه مريم كذلك في عملها اليومي في الزراعة ، ورعاية الأرض لكنّ الاعتداء الذي يقع على (صابحة) يتمّ في المدينة ، حين يقودها ذئب بشري ، إلى داره بعد أن أغراها بالمال إذا حملت له الحطب ، ومعنى هذا أنّ المدينة هي التي هيأت ذئابها للبراءة ، كما كان سجن المدينة في قصّة مريم قد هيأ (آدم) المتوحش لها .

وإذا كانت مريم قد امتثلت لقرار إعدامها غسلاً للعار ، فإنّ صابحة قد شعرت به قبل الاعتداء عليها ، فقد قالت بصوت مرتعد : "سيقتلونني إذا اغتصبتني لماذا تحكم عليّ بالموت؟ خلّ سبيلي يجزك الله خيراً"(11) .

إنّ المجتمع الذي لا يتردَّد في قتل الضحيّة غسلاً للعار في قصّة مريم ، هو عينهُ الذي يحّمل أخا صابحة وزر التنفيذ ، لأنها "جلبت العار للعشيرة ، ولن ينمحي ذلك العار إلاّ إذا انمحت هي من الوجود" (12) .

أمّا في (الخاطئة) فإنّ الاعتداء الذي يقع على الشخصّية المحورية (بدور) يكون من مدّرس مثقف شاعر ، إذ يستغلّ حبّ تلميذته للشعر والأدب فينظمُ لها قصائد غزل ملتهبة حتى أوقعها في شباكه ، ثمّ كان من السهل عليه بعد ذلك أن يغويها واعداً أيّاها بالزواج ، "ولما طالبته

بإنجاز وعده تنكرّ لها ، وتبرأ من وعده"[13] وهذه الشخصّية قريبة الشبه من شخصيّة (هارون الرشيد) الأستاذ الجامعي في قصّة الغربي عمران (العنّين)[14]وهذا معناه أنّ الذئاب البشرية مريضة ، سواء أكانت مثقفة أم جاهلة ، وهذا المرض غريزّي في الذئاب ، لأنهم بوهيميون ساديّون ليس غير .

إنّ موضوعة "القتل غسلاً للعار" لم تكن وقفاً على الخطاب السرديّ العربيّ ، إنّما كان للخطاب الشعري إسهامتهُ الفاعلة فيها ، فإذا كان خصباك في ما أوردناه ، وغائب طعمه فرمان في "النخلة والجيران" قد سبقا غيرهما في التناول ، والمعالجة فنيّاً في إبداعهما السرديّ ، فإنّ "نازك الملائكة" لم تتأخر عنهما ، وربما كانت أسبق شاعرة التفاتاً إلى تلك المضوعة ، فقد كتبتْ قصيدتها "غلسلاً للعار" في 1949/11/16م وكانت ضمن مجموعتها "قرارة الموجة" واستخدمتْ فيها تقنية المناجاة النفسيّة ، أو ما سمي بـ"المونولوج الدراميّ" في الأداء والتوصيل بداءةً منذ أول طعنة تلقتها الضحيّة ، لكنّ الشاعرة لا تظلّ أسيرة المناجاة ، إنما تنتقل فيً تصويرها للحادثة من المناجاة إلى تقنية الراوي الموضوعي ، ولا غرو في هذا ، لأنّ الموضوعة تحتاجُ إلى معالجة دراميّة ، وليس غير التلوين في التقنية مجالاً لتحقيقِ تلك الدراميّة :

(أمّاه!) وحشرجةٌ ودموعٌ وسوادُ ،
وانبجس الدمُ واختلج فيه الطينُ
والشعر المتموجُ عشش فيه الطينُ
(امّاه!) ولم يسمعها إلاّ الجلادُ
وغداً سيجيء الفجر ، وتصحو أورادُ

والعشرون تنادي والأمل المفتونُ
فتجيب المرجةُ والأزهارْ
رحلت عنّا . . غسلاً للعارْ
ويعود الجّلاد الوحشيّ ويلقى الناس
(العار؟) ويمسح مديتهُ - (مزّقنا العارْ)
(ورجعنا فضلاء ، بيض السمعة أحرارْ) .

وتجدرُ الإشارةُ هنا إلى أنّ قضيّة الإنتفاخ التي عالجتها قصة الغربيّ عمران "عنوسة"[15] في مجموعته "حريم : أعزكم الله" كانت ذاتَ ظلال أُردنيّة ، ففي قصّة "المشنقة" التي كتبتْها سهير سلطي التل ، وقُدمّت بسببها الى المحاكمة ، نهاية شبيهة بنهاية عنوسة ، لأنّ التمدّد الذي يتحول إلى أعجوبة من أعاجيب صنعاء القديمة عند الغربي عمران يُصبحُ عند سهير سلطي التلِ حبل المشنقة الذي يلتف حول رقبة الشخصيّة المحوريّة لشنقها به رمزياً .

الهوامش

(1) روحي الخالدي رائد الأدب المقارن ، د . حسام الخطيب ، دار الكرمل ، عمان 1985م .

(2) ينظر : الأدب المقارن ، والنقد الأدبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، 1985 ، 1987م .

(3) تنظر القائمة التفصيلية لدراساته المقارنيّة في (من الصمت إلى الصوت) فصولٌ أدبيّةٌ ولغوية مهداة إلى حسام الخطيب 406-395 دار المغرب الإسلامي ، بيروت 2000م .

(4) المصادر الشرقيّة لحكايات لافونتين ، فكرة الكتاب لـ (ماري وجيرار مارتينز) ترجمة مجموعة من الكتاب ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت (د .ت) .

(5) الظل العاري ، قصصٌ قصيرةٌ ، محمد الغربي عمران ، الهيئة العامة للكتاب ، صنعاء 1999 م .

(6) نفسه 49 .

(7) نفسه 56-50 .

(8) ط3 ، ، مركز عبادي ، صنعاء 1995م .

(9) ط3 ، مركز عبادي ، صنعاء 1995م .

(10) ط1 ، مركز عبادي ، صنعاء 1998 م .

(11) مجموعة (صراع) 72 .

(12) نفسه ، 73 .

(13) الخاطئة ، 30 .

(14) مجموعة (الظل العاري) 56-50 .

(15) مجموعة "حريم : أعزّكم الله" 43-31 .

(16) المشنقة وقصص أخرى ، سهير سلطي التل ، المؤسسة الوطنية للنشر ، عمان 1987 م .

ليسَ ثمّة أملٌ لجلجامش

"لا شي أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب، وشخصيّته من أنْ يتغذى بآراء الآخرين. فما الليث إلا عدّة خرافٍ مهضومة"

بول فاليري

ظلّ البحث عن فهم الكون وظواهره الغاية الرئيسة للإنسان منذ أن وعى ، وظلتْ تساؤلاته الباحثةُ عن تفسيرات لما يحيط به من وجود تثير فيه مغامرة إيجاد الجواب . ولم يكنْ تفكيره الذي قاده حينئذ إلى ولوجٍ عالم البحث هذا بقادرٍ على أن يجعل النفس تقنع بما كسبته من معرفة بسيطة عن طريق التربية الوراثية والبيئية .

لهذا أراد أنْ يوقف نزيف تساؤلاته التي جعلتهُ يقف متعجباً من ظواهر الكون المتعدّدة ، بأن يعطي تفسيراً ساذجاً لسّر هذا الكون الذي يشكل هو نفسه بسذاجته جزءاً منه . وسرعان ما وجد الوعاء . إنها الأسطورة التي فسر بوساطتها الحياة ، وأشبع فيها رغبته الباحثة عن الحقيقة في فهم الكون وظواهره ، مستنداً إلى عالم من الخيال يكشف فيه عن نوازعه الداخليّة من خلال سلوكه المتعاملَ مع الدين فطرّياً ، والخوف من المصير المجهول ، والقلق اليومي المعيش .

ولعلّ ملحمة جلجامش من أوليات الملاحم في تاريخ الآداب العالميّة كشفاً لمحاولات الإنسان للتعبير عن الحياة والموت والخلود بأسلوبٍ خيالي فني ، حيث يرجع تدوينها إلى الألف الثاني قبل الميلاد .

ولّما كانت هذه الملحمة تحملّ تفسيراً لصراع الإنسان مع الحياة ، وبحثه عن سرّ الوجود من خلال قلقه من الظواهر الطبيعيّة ، فإنّها بالضرورة تناولت من خلال مغامرات بطلها جلجامش/ الأسطورة مواضيع إنسانيّة حسّاسة لا يزال كتابنا يتناولونها بوصفها من مكّونات السلوك النفسي الإنساني في كلّ زمان ومكان ، وأعني بها الطموح والمغامرة والبطولة ، والحبّ ، والكره ، والصداقة ، ومأساة الإنسان القلق ، الباحث عن كلّ شيءٍ .

غير أنّ هذا التناول يختلف شكلاً وجنساً باختلاف المنشئ ، فمنهم من يرى القصيدة خير وتر يعزف تلك الموضوعات ، ومنهم من يراها بالفن التشكيلي ، وبعضهم يؤكدها في العمل المسرحي ، ثم تجد من يتناولها في توظيف الأسطورة نفسها ، إذ يستلهمها لأداء عملٍ روائي يؤدي غرضه الفني المطلوب .

ولرؤية الأديب الأخير في هذا التعامل الفني تفسيران ، فامّا أنه اختار توظيف الأسطورة في عمله طريقاً يبعده عن ازعاجات السلطة لما يطرحه من أزمة بطله المأزوم في صراعه الإنساني الباحث عن الحقيقة الضائعة في خضم المعارك والتحولات السياسيّة غير المستقرة التي يخشى التصريح بها مباشرةً ، وإمّا أنه يختار هذا التوظيف لخلق عملٍ فنّي يستلهم حركته الحيويّة في بعديها الغرائبي والمدهش من الأسطورة التي تضخّ في العمل الأدبي دماً جديداً يجعله جديراً بالبقاء ، وخالدا كخلود الأسطورة التي وظّفها .

ونحن نظنّ كلّ الظنّ أن رؤية خضير عبد الأمير في روايته "ليس ثمة أمل لجلجامش"[1] التي تتناولها هذه الدراسة تحمل هذين التفسيرين معاً .

البطل بين الأسطورة والرواية

"أسمي جلجامش ، أنا الذي قدم من (أوروك) بيت الإله (آنو) واجتاز الجبال، وركب الأسفار الطويلة من مشرق الشمس".

ملحمة جلجامش ترجمةُ طه باقر

"جلجامش" بطل الملحمة ملك مؤلّة ، ثلثاه إله ، وثلثهُ الثالثُ بشرٌ ، وعلى الرغم من صفة الالوهيّة التي يتصف بها تكوينهُ الانساني الاسطوري ، فإنه ظلّ كأي إنسانٍ طبيعي يخاف ، ويقلق من نهايته المحتومة .

ولهذا فقد فكّر واهتدى إلى أنه يجب ألاّ يكّف عن البحث عن سرّ الخلود ، لأنّ الاعتراف بالأمر الواقع ، والنزول على أمر الطبيعة ، والقوى الأخرى دون الاحتكام إلى منطق الفكر الباحث عن الحلول يُعدُّ سمة من سمات الضعفاء لا الأبطال . لهذا فقد بدأ رحلته في عالم المجهول باحثاً عن إجابات لكلّ هذا القلق الإنساني المتزايد ، وصولاً إلى هدفه المنشود في الخلود الأبدي في عالم الحياة .

فهو من هنا بطل قلق مأزوم كأي بطل عصريّ يبحث عن سرّ وجوده في هذا العالم المتناقض العجيب .

وعلى وفق هذا التصّور رأى خضير عبد الأمير أن يقوم بطله (خليل) مقام (جلجامش) في البحث عن طموح الإنساني القلق المتمثلّ بالوصول إلى الاستقرار النفسي والطمأنينة المفقودة ، أملاً في إيجاد الحياة التي ينشدها بعد طول عناء .

غير أنّ خليلاً تقبل التشرد كواقع معيش في حيّز مكاني مؤقت عن العالم الفسيح ، وهذا الحيّز يقيد تطلّعاته الذاتية بسلاسل من التقاليد البيئية الموروثة[2] ، مخالفاً (جلجامش) الذي يمتلك حريّة الحركة ، والفعل ، والتطّلعات الحالمة في الوصول إلى الغايات المرجّوة ، ولعلّ بطولته المؤلهة هي التي منحته تلك الحرية التي لم يكن خليل يمتلكها ، أو حرم منها .

ولّما كان (جلجامش) كلمة القانون في مملكته ، ويقوم الجميع بخدمته ، لا سيّما الصبايا ، فهو إذاً يمتلك حق الاختيار الجنسي على الرغم من رفض السادة والعبيد لهذا التملك ، لكونه يشكل لهاثاً جنسيّاً لا ينبغي قبوله ، لهذا "لم يترك جلجامش عذراء طليقة لحبيبها ، ولا ابنة المقاتل ، ولا خطيبة البطل[3]" . كما تروي الملحمة إلاّ وكان له منهنّ نصيب . وهذا عينه ما كان يتمتع به (خليل) ، إذ اعطاهُ (خضير عبد الأمير) حق امتلاك أجساد النساء بحثاً عن الدفء ، موظفاً صفة (جلجامش) تلك في بطل روايته (خليل) على اختلاف في الأسلوب ، إذ كان جلجامش يحصل على لذته قسراً ، في حين كانَ خليل يشبع لذاته مع بائعات للهوى ، فقد (ابتدأ ينشد الدفء في أحضان النساء ، ويتنقل كلّ ليلة من واحدة إلى أخرى ، وهنّ كثيرات كوفرة المال عند أبيه"[4] .

ويبدو أن ادخال ثيمة الجنس في الخطاب السردي بات من عوامل الاحتفاء بفحولة الرجل (العربي بخاصّة) والتباهي بطاقاته الجنسية الخارقة ، إلى جانب تذكير المتلقي أنّ ادخال هذه الثيمة ، وتحقيق اثارتها لعواطفه ، حالةٌ مشروعة في الفن إلى حدّ ما تعويضاً عن انكسارات معينة ، على أن الخروج من هذه الدائرة الحيوية المشحونة باللذة الجنسية ضروري هو الآخر للبطل (خليل) الذي كان يميل إلى

التغيير ، والبدء من جديد بايحاء من بدائية الحياة ، ودعة السكون ، والرغبة الجامحة في الابتعاد عن الرتابة المملّة . لهذا فقد قرّر أن يقوم بإعادة الحياة للمقهى التي سكنها ، وكأنه كان يبني أسوار (أوروك) وحرم (إي - أنّا) المقدس ، والمستودع الطاهر[5] .

لهذا لم يغفلْ الإشارة إلى دكّة المقهى المستوحاة من الأسكفة الحجريّة لسور (أوروك) حيث "كانت الدّكة الحجريّة مقابل الأريكة طينيّة مريحة ذات رائحة نقيّة جذّابة"[6] تشبه في تفردها أسكفّة السور القديمة التي لا يماثلها شيء على رأي شاعر الملحمة .

وعلى الرغم من تعلق (خليل) بالمقهى مكاناً ، وقراره بإعادة بنائه ، أو ترميمه ، إلا أنّه ظلّ يشعر أنْ لا بُدَّ له أن ينفصم في يوم من الأيام عن هذا العالم الصغير الجديد ، شعوراً بما يمليه عليه تعلقه الحيوي بالقلق الدائم المستوحى من عدم استمرار (جلجامش) في (أوروك) حين تعلّق بالقلق الباحث عن الخلود .

وإذا كان (جلجامش) قد وجد خليله ، وصاحبه (أنكيدو) الذي (يعين الصديق عند الضيق) كما عبرت عنه الملحمة ، فإنّ خضير عبد الأمير جعل (خليلاً) يجده في الفص مبرقان أولاً ، ثمّ في الخّلاق ثانياً (وسياتي تفصيل ذلك) إلاّ أننا يجب أن نشير إلى أنّ (مبرقان) لم يكن استيحاء من الملحمة فقط ، بل كان توظيفاً لشكلٍ من أشكال التعبير الشعبي في حكايات علاء الدين والمصباح السحري . وهذا الاستيحاء أو التوظيف من الحكاية الشعبيّة لم يقتصر على (مبرقان) ، إنّما كان في شكل حكاية ابنة الأمير وزوجها المجنون الغامض الذي يستخدم الارواح ، ويحادث المخلوقات الغريبة غير المنظورة . وهنا لا بدّ من وقفة لتبيين بعض هذا الاستلهام ، والتوظيف الفني الذي ارتآه خضير عبد الأمير .

■ مصباح علاء الدين ومبرقان

لا شكّ أن فكرة المنقذ ، أو المخلّص فكرةٌ حيّةٌ ظلّت عبر التاريخ تعيش في ضمير الجماعات الإنسانيّة ، والمعتقدات الدينيّة والسياسيّة على نحو فاعل ، لأنّ هذا المنقذ هو الذي سيقوم بتصحيح الخطأ ، وإحقاق الحَق ، ونصرة المظلومين ، وقهر الظالمين (وسيملأ الأرض قسطاً وعدلاً بعدما ملئت ظلماً وجوراً) فضلاً عن أنه سينشر راية المساواة ، ويعلي كلمة الحق ، ويزيل الجهل ، ويظهر الدين .

وهذه الفكرة لم تكن وليدة استقرار ، وحريّة في القول والعمل ، إنما كانت وليدة صراع في المعتقد ، والسياسة ، والدين لطوائف ، ومذاهب ، ومعتقدات وجدتْ نفسها غير قادرة على تحقيق ما تصبو إليه ، وتتطلّع من حريّة في الرأي ، وامتلاك للأمر ، لشدّة بطش السلطة ، وقوتها ، وظلمها ، الأمر الذي لا حول لهذه المذاهب في تغييره ، ولا قوة ، لذا فقد وجدت البديل المتجّسد بانتظار المنقذ الذي لا بدّ أن يظهر في يوم من الأيام .

وسواءٌ أكان هذا المنقذ رجلاً عاديّاً ، أم قديساً غائباً ، أم رمزاً سياسيّاً ، فإنّ الأساطير ، والحكايات الشعبيّة قد وجدتهُ في أشكال أخرى تختلف باختلاف البيئة ، والعوامل المحّركة لتلك الآمال . وهذا المنقذ هو أيضاً من المظلومين المسحوقين الذين أكسبتهم الخبرة إرادة التحدي ، والمجابهة .

فمصباح علاء الدين كان سجناً لمارد جبار وقع عليه الحيف والعنت من أناس ظالمين ، وعندما قام علاء الدين بتحريره من حبسه ، أصبح له تابعاً رهن إشارته ، وأضحت كلمات المارد (شبيك لبيك ، عبدك بين

إيديك) التي ترويها الشعوب وفق موروث لهجاتها الشعبيّة تعبيراً عن ملازمة المارد لشخصيّة علاء الدين .

وهذا ما نجده واضحاً في صوت مبرقان حين قام خليل بفتح المحّارة :

- مبرقان "لقد حدستَ يا خليل ، وكنت صادقاً . . أنا بقوتي وسحري ، وغموضي أمامك . . اقترب منّي . . أنا فصّك الكريم . . أنا مبرقان .

ألتفت خليل ووجهه يشير إلى حالة مذهلةٍ وقال :

- مبرقان . . . .مبرقان ، قل لي الحقيقة!

قال مبرقان :

- حقيقتي هنا ، في خروجي من سجني ، وتطّلعي للحياة من جديد . . لم أولد في قوقعة ، ولكنها هي التي أطبقت عليّ ، وأبتعلتني ، وكنتُ منهاراً إثر العواصف والموج ، وكثره الأهوال ، والتشكك في عالم الضوء الباهر . . وكنت داخل سجني اللزج أسبح في ظلمةٍ مريعةٍ .

قال خليل :

- لقد كنت هناك إذاً بغير إرادتك؟

قال مبرقان :

- أجل ، وأنت الآن السيد ، وعليّ طاعتك ، لأنّك مخلّصي ، ومنقذي" الرواية ص35 .

وسرعان ما يتحول هذا التابع المنقذ على يد خليل إلى صورة الصديق المنقذ المخلص من العبوديّة . . وهذا هو خليل بعد أن وقع أسير الخطأ المتكرر يقول : "أهذا أنت يا مبرقان . . يا صديقي ، مرّة

ثانية أجد نفسي بين يديك ، تتقاذفني الأجواء القاتمة . سوداء ليليّة هي اللحظات التي أبيع نفسي فيها فأكون فيها عبداً ، وتكون أنت مخلّصي من عبوديتي" ص85 .

فالفصّ مبرقان وظّف في الرواية على نحو استيحاء فنّي للمارد في حكاية علاء الدين والمصباح السحري مع استلهام روح الصداقة المثلى التي كان عليها (أنكيدو) في الملحمة .

فالبطل (خليل) عندما يتبرع بحياته لقتل الوحش إنقاذاً للفتاة ، والمدينة من ذلك الكابوس الذي أحال المدينة وأُناسها عطاشى يغمرهم الخنوع والجبن ، يعتمد في ذلك على قوة صديقه مبرقان ، وهذا ما صرّح به للفتاة على نحو غير مباشر "فكان أملي الثابت ينتقل معي ، إنه مخلّصي ومخلّص مدينتكم ، ومخلصك أنت . .

ذلك الكابوس الملازم لحسي كلّ ليلة" ص50 ، وهو استيحاء لمغامرات جلجامش وانكيدو في غابة الأرز ، وقتلهما للعفريت حارس الغابة ، وسيطرتهما على (خمبابا) وقتله ، ولعلّ الروائي أراد أن تكون الحفلة التي أقيمت لبطل روايته (خليل) بعد عودته من قتل الوحش مماثلةً لحفلة استقبال جلجامش وانكيدو ، حين عادا من غابة الأرز ، حيث صوّر مشهد استقبال خليل قائلاً : "وراح في إغفاءة قليلة ، وكانت أحاسيسه تضطرب ولدقائق استيقظ على هتافات كثيرة ، وأجواق تعزف الألحان ، ومئات الناس يلوّحون ، ويضحكون ، فقام من مكانه وقاد الفتاة" ، ص52 ، التي تطلعت إليه بشغف المرأة الضعيفة ، قادها إلى مخدع الزوجيّة ، حيث كان إغراء الجمال لا يقاوم ، وكأنه أراد أن يقول إنّ خليلاً عاجزٌ عن اتخاذ موقف جلجامش حين طلبته (عشتار) زوجاً لها ، عارضةً أمامه كلّ مغريات الدنيا ، لأنّ خليلاً لا

يمتلك القدرة على كبح جماح اللذّة كما كان جلجامش يمتلكها أمام عشتار .

وإذا كان جلجامش قد رغب عن إشباع رغبة عشتار الباحثة عن الفرحة في أحضانه ، فإنّ خليلاً حقق لابنة أمير المدينة خلود فرحتها الدائمة ؛ وهنا تتضح للمتلقي رؤية خضير عبد الأمير في توظيف الجوانب التي يرى أنّ الضوء يجب أن يتوزع فيها على نحوٍ مغايرٍ .

■ أنكيدو والحلاّق

لم يستوح مبرقان من أنكيدو كما ألمحنا غير روح الصداقة المثلى ، أمّا شخصيّة انكيدو المالكة للفعل والحركة فقد استوحتها شخصيّة (الحلاق) الراغب في تغيير الأشياء على نحو رغبة خليل ، لهذا أحسّ بقربه من خليل بمجرّد هبوطه إلى المدينة الجديدة ، فصرّح له بما يدور في خاطره عند أول لقاء به قائلاً : "لعلك اعتدتْ على رؤية الأشياء المتغيّرة دائماً ، ومن هنا جاء التغيير في حسّك كشيء عرضي . ثق يا صديقي بأني نفسي أحبّ التغيير ، ولكن ما العمل ، فهذه المدينة تبدو ثابتةً على مرأى أبنائها في صورهم الحادّة ، وأمانيهم الكثيرة الضائعة" .

وقد توطدت تلك الصداقة منذ ذلك اليوم ، وتعهد فيها (الحلاقُ) على أن يعيد مبرقان إلى خليل مستخدماً دهاءه ، مدفوعاً بحبه لخليل .

وحين تمكن من ذلك ، وترك خليل المدينة إلى أخرى ، ظلّ الحلاق مخلصاً وفياً لتلك الصداقة كإخلاص انكيدو لجلجامش ، لهذا فقد سارع عندما جاءه رسول خليل طالباً الدواء بأنّ قدمّ له النصح والتحذير ، فضلاً عمّا طلبه . وهنا يستوقفنا شيء آخر في استخدام

الروائي لأساطير الحكايات الشعبيّة والدينيّة ، فعندما أُخرجَ خليل من السجن ، بعد أن تعهد بشفاء الأميرة المريضة طلب من يذهب إلى المدينة البيضاء برسالته حيث صديقه الحلاق البعيد عنه ، غير أنّ الزوج أجابه :

"لا بعُد بيننا ، فعندي من اتباعي من يطوي
المسافات ، ويختطف البعد ، ويغرقُ بالأثير
الأسود ليلاً ، ويأتي بالكثير من العجائب . ثم صفق ،
فحضرَ بين يديه رجل . همس الزوج بأذنه فانحنى

لخليل وقال :

- اعطني الرسالة يا سيدي
دفع خليل بالرسالة التي هيأها على عجل فأخذها
منه وخرج ، وبعدها ابتلعتهُ زرقة السماء ،
وغيبته قطع الغيوم الضاجة بين تلك الزرقة
بقوّة الصفاء المحيط من كلّ جانب" .

فهذا المشهد توظيف لمزيج من حكايات شعبيّة ودينيّة ، ولعلنا لا نغالي إنْ قلنا إنهُ استيحاء فني لحوار النبي سليمان مع اتباعه من الجن حين طلب إحضار عرش بلقيس في قوله تعالى : ﴿قال يا أيّها الملأ أيكم يأتيني بعرشها قبل أنْ يأتوني مسلمين . قال عفريت من الجنّ أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإني عليه لقويٌّ أمين﴾[7] .

فالروائي لم يوظف في عمله الروائي هذا ملحمة جلجامش وحدها ، إنّما جعلها الإطار العام التي تدور فيها روايته ، مع الانفتاح على

الحكايات والأساطير التي تخدم النصّ في زوايا لم يجدها في الملحمة ، بقدر ما كانت في الحكاياتِ الشعبيّةِ الدينيّةِ .

■ نهايةُ الرحلة

إلى أين تسعى يا جلجامش؟
إنّ الحياة التي تبغي لن تجد
ملحمة جلجامش

لم يكنْ من السهل على جلجامش تقبل حقيقة الموت . ولم يكن ذلك تعنّتاً بقدر ما كان محاولة لتغيير الواقع الذي أفزعه ، وأقضّ مضجعهُ ، وإلاّ لكان قد تقبّل نصح (صاحبة الحانة) حين حدثته عن نصيب البشرية بقولها [8] .

"جلجامش حيثما تقصد
فلن تجد الحياة التي تنشدها
حينما خلقت الآلهة الجنس البشري
وضعتْ إلى جانبه الموت
وقبضتْ بأيديها على ناصية الحياة
أنت يا جلجامش املأ بطنك
كن سعيداً في الليل والنهار
واحتفل في كلّ يوم مرحاً فرحاً
وارقص مبتهجاً في النهار والليل
وليكن لباسك زاهياً وجديداً

واغسل وجهك واستحم بالماء
وأدخل السرور على قلب زوجتك
فتلك غاية الجنس البشري"[9]

فلا إرادة للإنسان في غير تلك الغاية .

لكنّ جلجامش رفض قبولها ، وأعلن التحدّي تعلّقاً بأمل تغيير هذا القانون ، والوصول إلى سرّ الخلود ليطمئن قلبه الجريح المتعب ، وحينما اكتشف الحقيقة المرّة من أنّ الخلود شيءٌ محال ، أدرك أنّ مصير البشر سيدركهُ هو الآخر كما أدرك صديقه انكيدو ، فعاد إلى (أوروك) وفي رأسه فكرة التخلي عن مطلبه ، مصرّحاً للملاح (أور - شنابي) :

"من أجل من يا (أور - شنابي) كلّت يداي؟
ومن أجل من استنزفت دم قلبي؟
لم أحقق لنفسي مغنماً" .[10]

وهذا عينهُ ما انتهى إليه (خليل) بعد تلك الرحلة (الحلميّة) فقد وقف على حقيقته كانسان ضائع قلق ليس ثمة أمل له في الخلاص من واقعه هذا إلاّ بالنزول على حكم الحياة ، والكف عن المغامرة غير المجدية التي لا تؤدي إلى غير الآلام الكثيرة التي يقول عنها :

"وقد تكون تلك الآلام وهميّة ، ونتيجة لهذا الوهم ،
فقد تحمل العالمُ منها مرضاً حقيقيّاً ، وكنتُ بذلك الاحساس
أفتشُ عن جدوى وجودي . . ووجودُ الآخرين ضمن هذه
المجموعة الواهمة ، وحينما وجدتُ نفسي بينهم

تضاءلت حقيقتي ، وكرهتُ نفسي ، ثم أخذتُ
بها إلى مسالك أخرى تعيد لي الصفاء" ص 112

وهنا نتبيّن كيف انتهت الرحلتان إلى نتيجة واحدة ، هي : ليس هناك أملٌ لجلجامش وخليل في إيجاد سرّ سعادتهما في أرض كانت وما زالت تشكو الأرق .

وبعدُ . . فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا التوظيف يقف في مصاف الأعمال الخليقة بالإعجاب ، لأنه اعطى التكنيك الفني في الشكل الروائي الحديث عنصراً جديداً للإبداع ما كان ليتحقّق لولا الهام شاعر الملحمة للروائي خضير عبد الأمير ، وقراءآتهُ العميقة للأدب الشعبي .

الهوامش

(1) الطبعة الأولى ، مطابع الشركة الحديثة للطباعة ، بيروت 1971 م .

(2) تنظر : الرواية 7 .

(3) ملحمةُ جلجامش ، ترجمة طه باقر ، 54 .

(4) الروايةُ ، 7 .

(5) الملحمة ، 52 .

(6) الرواية 13 .

(7) سورة النمل ، الآيتان : 39-38 .

(8) صّدر خضير عبد الأمير روايته بهذا المقطع من الملحمة ، وربما كان هذا المقطع الشعري هو الذي ألهمه كتابتها .

(9) فضلنا استخدام المقطع الشعري الوارد في الرواية ص5 على المقطع نفسه الوارد في الملحمة ص115 ، على الرغم من دقة الترجمة الثانية تحاشياً من حصول اللبس .

(10) الملحمةُ ص114 .

واقعيةُ محمد عبد الولي النقديةُ في (يموتون غرباء)

الواقعي (كما يعلم الجميع) إنسان ينظر إلى الوجود نظرةً موضوعيةً بعيدةً عن الانفعالات الوجدانية والأخيلة التي يتسم بها الإنسان المثالي ، ويبدو أن تطلعه الدائم إلى استيعاب الحياة على وفق واقعها الحي من غير تضليلٍ أو تمويه جعله ينأى عن كل غموض مفتعل . أو أوهام لا وجود لها في عالم الحقيقة .

لكن "الواقعي" وهو يشدد على تصوير أثر المجتمع في الإنسان ، لا ينسى أن يشدد أيضاً على الظروف التي تجعل هذا الإنسان محبطاً ، أو كسيراً ، أو مستلباً في واقع مر يتسم بالسلبية ، والتردي والنفعية .

ولما كانت مجتمعاتنا العربية قبل نكسة الخامس من حزيران شبيهةً من حيثُ ظروف التردي والانكسار ، والسلبية ببعض مجتمعات العالم الثالث الفقير الذي ينخر فيه الجهل ، وتطبق عليه النفعية ، ويشيع فيه الجنس ، إلى الحد الذي يصبح فيه قادراً على استلاب وعي الإنسان ، فإن "أديس أبابا" كانت عنصراً مكانياً جيداً لرواية محمد عبد الولي "يموتون غرباء" في ترسيم خطوط واقعيته النقدية لمجتمعين . أحدهم مجتمعٌ مصغرٌ يرمز به إلى مجتمع اكبر ، ونعني به الشريحة اليمنية التي اختارت (أديس ابابا) مهجراً لها ، والثاني مجتمع المهجر الأصلي الذي سلبه الجنس وعيه ، فقنع بحياته ولم يعد يحفل بغير متعتها .

منذ البدء يقرر الروائي عن طريق شخصيته المحورية "عبده سعيد" أن الهجرة من اليمن لم تكن بدافع نفسي ، أو اثر روحي ، أو سبب وطني ، أو نتيجة لصراع معين ، إنما كانت بدافع اقتصادي ومعنى هذا أن جل الذين يهاجرون ، ويغتربون يحلمون بتغيير واقعهم المزري الذي

يعيشونه ، وهذا الواقع الذي يتمثل بالفقر ، وكثرة الأمراض والجوع وتفشي الأمية واقع فاسد بالنتيجة .

لكن الروائي لم يقل ذلك بصراحة إنما يعينُ متلقيه على تلمسه ، وإدراك خطورته ، لا سيما خطورة ترك الأرض / الأم :

"- يجب أن أسافر يا أبتي

- والأرض يا عبده؟

- أنت فيك الخيرُ يا أبي

- لكني قد شخت!

ستساعدكَ زوجتي . . وسأعمل هناك ، وأرسل لك نقوداً تستطيع أن تؤجر بها عمالاً .

كان والده يريده أن يبقى للأرض ، ويريده أن يسافر للمال . . ولم يكن يستطيع أن يقرر ، اما عبده سعيد فكان قد قرر كل شيء . . .

- انني انتظر بركاتك يا أبي .

- إذاً ما دمت مصراً . . فسأدعو الله أن يبارك ويسدد خطاك . . ويفتح أمامك أبواب الرزق" .

والروائي ترك لمتلقيه فرصةً لمعرفة أي الخيارين كان أصوب أن لم يكن قد نضجَ قراره . . غير أنه وأن لم يتدخلْ في قرار شخصيته فإنه أوحى إلى نقد الظروف التي تحكمت في مثل هذا القرار ، وهي ظروف شارك في صنعها النظام الفاسد الذي هيمن على مقدرات اليمن ، ورسم صورة إنسانها المضطهد الذي لا يقوى حتى على العيش الكريم .

وإذا كانت الرواية قد ركزت على الجنس بوصفه المصهر الذي شكل بعد حين ثيمات حيوية ، فإن هذه الثيمات حَمَلتْ إيماءات دلالية

ومزية بينت أن الجنس لم يكن هدفاً تقودُ إليه نتيجة إنما أريد به توجيه النقد إلى تلك الأفكار التي أضاعت هدفها المعنوي فاستبدلتهُ بالحسي . . ففي صفحة 18 نقرأ ما يأتي :

- "وكان النسوة يرددن دائماً شيئاً واحداً :
- أوه . . لو تدرين فقط كم هو رجلٌ؟
- إنه . . إنه لا يشبع؟
- اسمعي . . لم أر في حياتي رجلاً مثله" . . إلخ

إن هذا الحوار وإن دل على فحولة المهاجر اليمني ، ورجولته ، في المهاجر ، فإنه في الوقت نفسه يستحيل رمزاً لأمة المهجر الأصلية التي تآكلتْ داخلياً ، فلم تعد قادرة على فعل شيء يغير واقعها الفاسد ، وليس أدل على هذا الواقع من تلك الحوارات البذيئة التي تسلطُ الضوء على الغريزة ليس غير ، في مجتمع يعج ببائعات الهوى . وهو لعمري نقد لاذع يأتي إيماءً ودلالةَ .

والرواية وإن كانت رواية موقف لمبدع عانى من عنت الهجرة وضيرها ، إلاّ أنها كانت صادقة في تصوير تناقضات الجالية اليمنية في المغترب ، وإن لم تكن تناقضات حادة . ويبدو أن الروائي قد اتخذ من هذا المجتمع المصغر الذي يعيش في المهجر صورة رمزية للمجتمع الفعلي الذي يعيش في وطنه الحقيقي ، فعبده سعيد ، رمز للبرجوازي الذي يعيش من أجل أن يصبح ملاكاً كبيراً .

ففعالهُ تدل على كونه مؤمناً بمقولة "ميكافلي" سيئة الصيت ، "الغاية تبرر الوسيلة" فهو لا يقصر فعلاً عن كل ما من شأنه أن يبقي ما وفره سراً عن الآخرين ، لأن هدفه الكبير أن يجمع ثروةً تنقله من

واقع طبقي مرغوب عنه إلى واقع طبقي اخر يحلم بالانتساب إليه ، فيعيَّشُ حياة بائسة في المظهر ، والمأكل والمستقر ، مع أنه قادرٌ على تجميلها : "دكانهُ كان صغيراً تماماً كغرفة طولها عشرة أمتار ، وعرضها ثلاثة ، ولم يكن مجرد دكان . . كان أيضاً مسكنه . . . كان سريره نوعاً غريباً من الأسرة : عدة صناديق خشبية وفراشاً تآكل نصفه . . وبطانية اشتراها من بقايا بطانيات الجيش البريطاني الذي كان يطمع ذات مرة باحتلال الحبشة وموقد غاز ، ودست للطباخة ، براد شاي . وصندوق قديم في داخله بدلة اشتراها منذ أعوام ثمانية يُلبسها حين يذهب إلى المركانو - هامن ، لشراء بضائع لدكانه . أو في يوم عيد . وكان هناك بابٌ صغيرٌ في الخلف إلى درجة أن عبده سعيد يحني ربع طوله ليعبره إلى حوش صغير استخدمه لقضاء الأشياء الضرورية" .

غير أن أقسى نقد وجهته الروايةُ إلى عبده سعيد جاء بعد موته على لسان الطبيب الإيطالي وهو يتفحص جثته ، إذ يروعه ما علق بالجثة من درن ، فيجهر شاتماً دون أي اكتراث لحرمةِ الميت الذي بين يديه ، إذ جاء في صفحة 92 :

" وعندما رآه الدكتور أسرع بتمزيق ثوبه ، ومن بين شفتيه بصق بشتيمتين :

- قومٌ همجٌ : كيف يستطيعون الحياة بهذه القذارة؟

- ولكن لا أحد عرف ما قاله سوى الممرض الذي ابتسم وأجاب :

- ولكنهم يعيشون

- ليموتوا كحيوانات؟"

وواضح أن القاص هنا يعرّضُ بالواقع الذي عاشه عبده سعيد ، فهو واقع لا يعرف الإيثارَ أبداً إنما تقوده الأثرة والمصالح الذاتية ، واللهاث

وراء المال ، وهذا المال يصبح في مثل هذه الظروف القيمة الأساسية في المجتمع ، فيطرد الفضيلة والجمال والنظافة .

أما الحاج عبد اللطيف فهو رمز لكبار الأغنياء الذين يحلمون بأن يحصلوا على كل شيء : المال ، والقيادة ، والجنة . وهو صورة لأولئك الذين تقاعدوا عن العمل الثوري ، وظنوا أن الثورة لا تتحقق بغير المال الذي يتم بعثه إلى الداخل عن طريق الخارج المتمثل به وبغيره . أما العمل الثوري الذي يسعى إلى الإطاحة بالنظام من الداخل فلا شأن له به ، أنه وطني مع الثوار على أن يبقى في الخارج منتظراً قيام الثورة ، وبذا تكون مهمته جمع التبرعات من الجالية و تنظيُم اجتماعات رئاستها ، وإلقاء الخطب التي يمتزج فيها السياسي بالدعاء الديني لتحرير اليمن .

وهو - كما ترى- نقد غير مباشر لكل من تقاعس عن العمل الثوري وادعى مسؤوليات هي ليست من صميم العمل الانقلابي .

أما السيد أمين فإن واقعية المبدع النقدية تصوره رمزاً لأولئك الذين يتخذون من الدين وسيلة لتحقيق مآربهم الخبيثة ، والسيطرة على عقول البسطاء بالادعاء أنهم أولياءُ الله الذين اصطفاهم بالوحي بين حين وآخر ، وجعلهم واسطته في تصويب الخطأ ، ورعاية مصالح الاتباع . وهم في حقيقة الأمر دجالون مشعوذون مكنتهم ظروف الاغتراب والمنافي من أن يتصيدوا فرائسهم في غياب العلماء الإجلاء الحقيقيين .

فنجد زيارة بائعة الهوى (طائتو) للسيد أمين وروايتها له من أن عبده سعيد قد زنى بامرأة يقال لها "فاطمة" وانجب منها ولداً رفض الاعتراف به بعد وفاة والدته ، يتخذ السيد أمين من هذه الرواية سبيلاً

لتحقيق شعوذته ، ودجله المفضوح ، إذ يدعي أن صوتاً عذباً قد ناجاه ليعلمه ما كان من فعلة عبده سعيد ، مع فاطمة ، وهو إذ يصور نفسه عبداً صالحاً يُوحى إليه يحاول أن يجعل من مريده "الحاج عبد اللطيف" ضحية لطعمه المسموم ، فيوهمه بأن الله جلت قدرته قد اصطفاه لتصويب الخطأ ، وذلك بأن يبحث عن عبده سعيد ليلحق به ولده (الزنوه) ولعلّ ما في المقطع الآتي ما يوضح صورة الدجل :

"لقد علمت بهذا الأمر عندما كنت في خلوتي ، سمعت صوتاً عذباً يقول لي : الا فاعلم أن عبده سعيد قد عصى وارتكب معصية فقد زنى بامرأة يقال لها "فاطمة" أنجبت منه ابناً ، وقد اخترتُ" فاطمة" إلى جواري بعد أن تعذبت في الدنيا من مرض أصابها ، وقد تركت ابنها الذي ولد بالحرام ولكن من أبوين مسلمين لكافرة ، فأسرع يا سيد بإنقاذ روح هذا الإنسان المسلم تفز بالرحمة . ." وقد قلت للصوت العذب : نحن نعلم كل شيء ، فقم بساعتك وأدعو إليك عبدنا الطيب الحاج عبد اللطيف واحكي له ما قيل لك" .

غير أن ثقة المريد بالسيد أمين تتزعزع بعد حين ، حين يثير عبد اللطيف سؤاله الذي لا يحتاج إلى جواب ولكن لماذا اختارني انا بالذات؟ هناك الكثيرون .

وإذا كانت الواقعية النقدية تقوم على تصوير تأثير البيئة في الأفراد فإنها تتضمن نقداً للواقع الاجتماعي المحيط من هنا كانت شخصية السكرتير تختزن هذا التأثير ، وتحيله نقداً لاذعاً أشبه ما يكون بالتمرد الفاشل أمام هيمنة المستغل ، وجبروته .

وينبغي هنا الإشارة إلى أن هذه الشخصية جسدت معاناة شريحة اجتماعية أحست بضير المجتمع ، وعنته وتحملت منه ازدراءً وتعالياً مرفوضاً إنسانياً قبل أن يرفض اجتماعياً فكانتْ تحس بغربتها الروحية قبل غربتها المكانية وهي في المنفى ، لكونها محط ازدراء مفتعل شاءت العادات الاجتماعيةُ أن تجعله عرفاً تبدى في أن (المولَّد) اليمني مواطن من الدرجة الثانية إنسانياً أما اليمني صليبة فذو درجة أولى . .

ويبدو أنَّ (يوتون غرباء) قد كتبت لتكون صرخة احتجاج على تلك الأعراف ، ولتبين ختاماً أن الشريحة التي ينتمي إليها السكرتير أكثر وعياً من الآخرين ، وانقى وطنيةً من بعض المحسوبين على المعارضة في المهاجر ، وأقدر على اتخاذ القرار المناسب ، وأعلى فاعلية في تحرير النفس من قيودها المفروضة قسراً .

ولعل في الحوار الآتي الذي يدور بين الحاج عبد اللطيف والسكرتير ما يدل على تلك الصرخة التي رفعها المولدون في وجه مزدريهم :

- كلا يا سيدي أنتم لم تأتوا لتحرير بلادكم ، لقد أتيتم هنا هروباً من شبح الإمام . . لقد خفتم ولو كنتم حقاً تريدون ذلك فلماذا إذاً تزوجتم ، وأنجبتمونا لتقولوا في النهاية هذا الكلام؟ .

أقولها لك بصراحة أنتم لن تحرروا بلادكم ، وان حررها أحد فهم أولئك الذين بقوا هناك! وربما نحن !

- أنتم - أنتم المولدون ؟

- نعم نحن . . إننا نبحث عن وطن ، عن شعب وعن أمل لا تعرف كيف يكون الإنسان عندما يشعر بأنه غريب . لكننا سنحاول ، قد ننجح ، ولكننا لن نقف متعذرين بأن الآخرين يعوقون طريقنا .

ثمة رمز كرره الروائي أكثر من مرة في الرواية لا سيما في الصفحتين 20 ، 93 وهو عبارة عن لوحة لـ(مار جرجيس) وهو يصرع برُمحه تنينا بشعاً من فوق حصانه ، قد لا يخلو بيت من بيوت المسيحيين منها ، وهذه اللوحةُ وأن ظن بعض جهلاء المسيحيين بحقيقتها الميثولوجية فإنها في واقع الأمر رمز لانتصار الخير على الشر ، فالخير قد تمثلَ بالشيخ جرجيس ، أما الشرُ فقد تمثل بالتنين ، لذلك حاول الروائي أن يعيد الصورة في ختام الرواية ليدل على أن موقف السكرتير كان انتصاراً للخير حين احتضن الوليد ، وجعلهُ أخاً له ، وهو بهذا العمل يكون قد وجه طعنة نجلاء إلى بعضِ الأفكارِ العقيمةِ التي هي كالتنين في اللوحة .

الحدادُ لا يليقُ بكاليجولا*

لا يختلف مثقفان في أنّ المسرح العربيّ الجاد يحمل رسالةً تنويريّةً فاعلة في حياة روّاده ، ومريديه ، سواء أكانوا من النخب المثقفة الواعية ، أم من جماهيره الواسعة المسحوقة التي ظلّت متعطشةً إلى جعل ما كان يتم من تجاوز للسائد المستبد على المسرح حاصلاً فعليّاً في واقع حياتها الذي ينتظر الانقلاب ، وتجاوز الاستلابِ ، ولذلك قيل : "المسرح مدرسةُ الشعب" ويبدو أنّ قولة ستانسلافسكي الشهيرة " اعطني خبزاً ومسرحاً أعطيكَ شعباً مثقفاً" تتكئ على تلك المقولة .

ولا يخفى أنّ المسرح العراقي الجاد "الحديث" كان سبّاقاً إلى نشر الوعي الانقلابي ، وتحريك ماء البركة في العديد من العروض التي تمكّنتْ من التغلب على الرقيب توريةً في الطرح ، وترميزاً في الحبكة ، ومجازاً في الحوار ، وكان للكبار من الأساتذة الأثر المهم في جعل تلامذتهم من المسرحيين المبدعين يحملون تلك الأفكار ، ويعمقون البحث في الذي يمكن أن يقدّم للناس تحقيقاً لأهداف المسرح النبيلة في رفض الظلم ، ومحاربة الطغاة ، وكسر قيود الحريّة .

وإذا كان ما قدّمهُ يوسف العاني ، وإبراهيم جلال ، وعادل كاظم ، وقاسم محمّد ، وطه سالم ، وعوني كرّومي ، وغيرهم قد أسهم في (بعض المراحل) في نشر ذلك الوعي المسرحي سواء بالتأليف أم بالإخراج ، فإنّ الجيل التالي من المسرحيين الشباب من الذين جمعوا بين التأليف والإخراج كان أكثر جرأة ، ودواماً على تحقيق تلك الأهداف النبيلة في التصدّي فنيّاً للدكتاتوريّة ، وحكمها الدمويّ المخيف في العراق بعد أن غادروه إلى المنافي .

إنهّم كثرٌ ، لكنّ واحداً منهم وهو "كريم جثير" كان أسبقهم إيماناً في حصول التغيير ، إن لم نقل إنه في مسرحيته "الحداد لا يليق بكاليجولا" كان من أوائل من تنبأ بسقوط الصّنَم .

نُشرت هذه المسرحيّة تباعاً في جريدة الوفاق الصادرة في لندن بسبع حلقات كانت الأخيرة في يوم 2003-4-8 م ، ولعلّها مفارقة غريبةٌ أن يسقط تمثال صدام بعد يوم واحد من نشر هذا الجزء الذي يختتمُ فيه الكاتب مسرحيته بسقوط تمثال الطاغية كاليجولا ، ونظامه الدمويّ ، ودخول الشعب الثائر إلى قصره ، فهل كان ذلك من باب المصادفة التي تجيء أحياناً عفو الخاطر ، أم كان حدساً فنيّاً تنبؤياً حقّق فيه الفنان حلمه رمزياً؟

لعلّ إجابة هذا التساؤل لدى كريم وحده ، لكنّ حديث المسرحيّة عن تنظيف السجون ، والمقابر الجماعيّة يقودنا إلى الاعتقاد بالقسم الثاني من التساؤل ، فقد جاء على لسان كاليجولا : "على مدير مصلحة السجون تنظيف سجونه ، وأن يجعلها جاهزةً لاستقبال ما يبعثه له رئيسُ الشرطة بالتعاون مع مدير الطرق والتعمير الذي سيقوم بحفر قبور جماعيّة تكونُ جاهزةً لدفن المتّمردين أحياءً إذا ما استدعت الحاجة إلى ذلك ، وحدثت أعمالُ تمرد وشغب ، كما على مدير الصحة أن يبقى ساهراً على صحة كلاب كاليجولاً ، والإشراف على تقديم الطعام لها ، بعد أن يتم فحصه من قبله" .

تقوم فكرة المسرحيّة على محاولة تقديم صورة مجسّدة لواحد من الطغاة الذين يظنون أنهم يملكون حقّاً مقدساً في حكم رعيتهم وفقاً لما يشتهون ، ويظنون كلّ الظنّ من جانب ثان أنّ على رعاياهم واجب الطاعة ليس غير ، وإن تمثّل ذلك في تدمير قيمً الناس ، وزرع الخوف في

نفوسهم ، وجعلهم أدواته القمعيّة في إشعال الحروب ، وإيقاع العدوان على الآخرين .

إنّ منهج الطاغية كاليجولا في الحكم يقوم على رفض كلّ ما من شأنه الاعتراف بالمقدّسات ، فلا مقدّس لديه سوى نفسه ، لأنّ فلسفتهُ تقوم على أنّ حبّ الآخرين واحترامهم جبن ، كما أنّ الإيمان بالمقدّسات هزيمة ، واعتراف بالقصور ، والمقدّس في عرفه هو من يفرض قداستهُ على الآخرين بالقوّة ، منطلقاً من تفكير فج يقول : " لو كان الربُّ لطيفاً وودوداً ، ومحبّاً فقط لما خافهُ كائن ، ولما قدّسهُ أحدٌ" مبيحاً لنفسه حقّ المعاقبة بالموت ، والإثابة بالحياة "وتجفيف الأنهار ، وتفجير الجبال ، وامتلاك الأسلحة الفتاكة التي تفوق بهولها عواصف الرّب وصواعقه وبراكينه ، وترهب الكون بمن فيه" وصولاً إلى التأله الذي ينشده ، لذا لا يكترث لوفاة أمه ، ولا يشعر بالأسف لرحيلها ، لإيمانه بأنها آخر المقدّسات التي كانت تذكره بالاحترام .

ولمّا كان هدف كاليجولا الوصول إلى درجة التأله ، والقداسة فلا مفر من إعلان موته ، وانبعاثه ثانية إلهاً على المملكة .

غير أنّ خطة الموت ، والانبعاث ثانيةً تأتي بنتائج عكسيّة ، فجشع أعوانه يزداد ، وفسادُ الحكم يشيع ، وبقدر ما كان أزلام قصره ينشرون الرعب والخوف ، يرتفع دويّ الرفض ، وتتعالى أصوات الحريّة ، وتقرر الجماهير المسحوقة التصدي للظلم ، فتزحف بأجسادها نحو القصر معلنةً الثورة ، فيهرب الأعوان مخلفين وراءهم الطاغية وتمثاله المنصوب في القصر لإشباع نرجسيته التي لا تحد ، فلا يجد مهرباً غير طعن التمثال ترميزاً إلى أنّ كل ما جرى كان من صنعه وجبروته ، وطغيانه ، فيخرّ الطغيان ، ويسقط التمثال .

لم تكنْ "الحداد لا يليق بكاليجولا" العمل المسرحيّ الأوحد لكريم جثير في التصدي لطاغية العراق واستبداده ، إنما سبقتهُ أعمال عديدة ، فمنذ أنْ تعرّفته شتاء 1993م في صنعاء "اليمن" وحتى مغادرته لها مهاجراً إلى كندا أواخر العام 1996م لم يتخلّ عن مشروعه المسرحيّ الهادف في الدعوة إلى مقاومة الظلم ، ومحاربة الدكتاتوّرية ، وفضح جرائم النظام الدمويّ في العراق .

ففي سنة 1993م ، ألف واخرج مسرحيّة (اللؤلؤة) وتمّ عرضها في أكثر من قاعة عرض في صنعاء ، ولاقتْ استحساناً كبيراً ، وتحدّثت عن مملكة أصابها الجوع ، ولفّها الجفاف ، وأضحى الموت قاب قوسين منها بسبب جور ملكها المستبد الذي ما انفك قارعاً طبول الخوف فيهم ، فلا يجد أهلها مخرجاً لما يعانونه غير انتظار قادم مخلّص ، لكننا نكتشف على لسان ممسوس ،(وكأنه يؤمن بأنّ الحكمةَ تأتي على لسان المجانين) أنْ لا قادم غير الشعب :

"القادم هو أنتم . . القادم هو أنتم
أنتم الذين ستكسرونَ سيوف الظلم المسلّطة على رقابكم
وأنتم الذين ستثقبون طبول الموت
القادم هو أنتم . . هو أنتم . . هو أنتم"

وفي سنة 1994م ، بدأ التفكير جديّاً بتحقيق فكرته التي سُميت بـ"مسرح المقيل" في اليمن ، فأعّد لتنفيذها عدّة مسرحيّات من تأليفه ، ومن المسرح العربيّ ، وتمّ عرضها فعليّاً في مقبل الدكتور عبد العزيز المقالح أديب اليمن وشاعرها الكبير ، لكون مقيله صالوناً أدبيّاً كبيراً يرتاده من صفوة المفكرين ، والسياسيين والشعراء ، والمثقفين ، جاعلاً من وسط المقيل خشبة مسرحه ، فكانت "الأقنعة" فاتحة

تجربته ، مما أثار الكثير من الجدل حولها ، ثم رفدها بمسرحيّة ثانية كانت (قمر الفقراء) التي استخدم فيها (التراويح) فاضحاً كيفَ أنّ السلطة الغاشمة تقوم بقطع لسان المغني الذي يمتنع عن الغناء لها ، خاتماً عروضٍ مسرح المقيل بمسرحيّة "مسافر ليل" لصلاح عبد الصبور ، جاعلاً من المقيل عربة قطار ، ومن الجالسين فيه ركاباً وزّعت عليهم تذاكر السفر ، رابطاً بينهم والشخصيّة الرئيسة "المسافر" برباطٍ لا يخلو من انسجامٍ دراميّ .

غير أنّ أغنى تجربة فنيّة شاهدها جمهور صنعاء كانتْ اخراجهُ لمسرحيّة "آه أيتها العاصفة" للشاعر المبدع الجريء عبد الرازق الربيعي ، فقد كان فيها مشهدٌ آثار المشاهدين واحزنهم ، بل وابكى بعضهم ، وجعل كلاّ من المخرج ، والمؤلف يتعرضان لملاحقة أزلام سفارة النظام السابق في صنعاء ، بحيث لم يجد المخرد بُدّا من الهجرة إلى كندا ، والمؤلف بُداً من ترك صنعاء إلى مسقط خلاصاً من تلك الملاحقة ، وما قد يترتب عليها من نتائج ، مع أنّ المشهد كان يتكرّر على أرض العراق واقعياً كلّ يوم ، وخلاصتهُ أنّ شاباً عراقيّاً مخلصاً لوطنه يتهم بالتقصير عسكريًاً إتهاماً باطلاً فيتم اعدامه رمياً بالرصاص ، لكنّ السلطة الجائرة تطالب أسرتهُ بثمن الرصاصات التي أطلقت عليه قبل أن تسمح لتلك الأسرة بتسلّم جثته ، ولعلّ في ذلك الكثير من الجرأة ، والتحدّي ، ومجابهة القمع ، وكشفه لجمهورٍ كان أغلبهُ مخدوعاً بانجازات القائد الضرورة!

ومن يقرأ "لاقنعة ومسرحيات أخرى" الصادرة عن دار نينوى السورية سنة 2001م لكريم جثير لا يعدم وجود الكثير من المواقف الجريئة التي رفضت السائد ، وبشرتْ بالجديد الجميل على مستوى ابداع النص ، ورؤيته الفنية مسرحياً .

الهوامش:

* شرّفني أخي وصديقي الكاتب المسرحي كريم جشير بطلبه خطيّاً بكتابة تقديم لمسرحيته "الحداد لا يليق بكاليجولا" التي كان ينوي طبعها في سوريا ، ولا أدري إن كانت المخطوطة قد بقيت ضمن أوراقه في تورنتو ، أم دفعت إلى إحدى دور النشر ، فقد علمتُ برحيله إلى عالم الخلد أثناء إخراجه لمسرحيّة (أحدب نوتردام)/ في بغداد أو كما اسماها بـ(نيونوتردام) وهذا هو التقديم الذي كنت قد بعثته إليه .

صدر للكاتب الدكتور عبد الرضا عليّ:

1- عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصّة القصيرة ، المؤسسّة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت 1976م .

2- الأسطورة في شعر السيّاب ، ط1 ، وزارة الثقافة والفنون ، الجمهوريّة العراقيّة ، بغداد ، 1978م ، ط2 ، دار الرائد العربيّ ، بيروت ، 1983م .

3- الجواهري في جامعة الموصل ، كلمات ومختارات (بالاشتراك مع سعيد الزبيدي) المركز الثقافي بجامعة الموصل ، الموصل 1980م .

4- نازك الملائكة ، دراسة ومختارات ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1987م .

5- في النقد الأدبي الحديث منطلقاتٌ وتطبيقاتٌ (بالاشتراك مع د . فائق مصطفى) دار الكتب ، ط1 ، الموصل ، 1989م .

6- نازك الملائكة الناقدة ، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، 1995م .

7- اللغة العربيّة (101، 102) متطلبات الجامعة (بالاشتراك مع مجموعة مؤلفين) عدّة طبعات ، صنعاء ، 1997م .

8- دراسات في الشعر العربيّ المعاصر (القناع ، التوليف ، الأصول) المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر ، بيروت 1995م .

9- موسيقا الشعر العربي قديمه وحديثه ، ط1 ، دار الكتب ، الموصل ، العراق ، 1989م . ط2 ، المنار للطباعة وخدمات الحاسب ، صنعاء ، 1996م . ط3 ، دار الشروق عمّان- الأردن ، 1997 م .

10- أوراقٌ في تلقي النص الإبداعي ونقده ، دار الشروق ، عمّان- الأردن ،2006م .

أوراق

في تلقي النص الإبداعي ونقده

DR. ABDUL RIDHA ALI

ISBN 9957-00-289-9

دار الشروق للنشر والتوزيع

شارع فرعي - صنا - الأردن / العبدلي ٥٦١٨١٩٠ - ٥٦١٨١٩١ - ٥٦٢٤٣٢١

فاكس ٥٦١٠٠٦٥ - ص.ب ٩٢٦٤٦٣ - صنا ١١١١٨ الأردن